فولفغانغ كايزر

العمل الفني اللغوي

مدخل إلى علم الأدب

ترجمة وتقديم

أبو العيد دودو

الجزء الأول



دار الحكمة



العمل الفني اللغوي - مدخل إلى علم الأدب - الجزء الأول

الإيداع القانوني : 2000 - 219

ردمك : 8-09-906-9961

تصفيف، إخراج وطبع : دار الحكمة

91، شارع ديدوش مراد، الجزائر
رقم الهاتف: 00213.21.23.58.83
البريد الالكتروني: dar_elhikma@yahoo.fr
الموقع الالكتروني: www.hikmahouse.com

تصميم الغلاف : جويزة حماش

فولفغانغ كايزر

العمل الفني اللغوي

مدخل إلى علم الأدب

ترجمة وتقديم أبو العيد دودو

الجزء الأول

WOLFGANG KAYSER

DAS SPRACHLICHE KUNSTWERK
EINE EINFÜHRUNG IN DIE LITERATURWISSENSCHAFT

Siebente auflage
FRANCKE VERLAG BERN UND MÜNCHEN



دار الحكمة

مقدمة

يعد فولفغانغ كايزر Wolfgang Kayser (1906-1960) من أبرز النقاد الألمان في العصر الحديث، بدأ نشاطه الجامعي في جامعات أمستردام، وبرلين ولايبتسيغ، وعمل أستاذا للغة الألمانية والأدب الألماني في جامعة لشبونة بالبرتغال من عام 1939 إلى عام 1950، وقد استغل فترة إقامته في البرتغال لتعميق وتوسيع اهتمامه بالدراسات المقارنة، فأقبل على دراسة الأدب البرتغالي والأدب الاسباني والأدب البرازيلي، وفي لشبونة تم له تأليف هذا السفر النفيس: العمل الفني اللغوي، مدخل إلى علم الأدب (1948)، الذي لعب دورا أساسيا في الدراسات النقدية الألمانية المتصلة بتحليل الشعر وتأويله. ثم عمل بعدها في جامعة غوتنغن حتى وفاته.

كان عضوا في أكاديمية العلوم بغوتنغن والأكاديمية الألمانية للغة والشعر بدار مشتات، وقد كرس كايزر حياته لدراسة العمل الفني، الشعري خاصة، باعتباره وحدة بنيوية، تقوم على مجموعة من العلاقات، لا تتضح عناصرها المفردة إلا بالتفسير الكلي للقصيدة الشعرية. وكان قد عالج ذلك في كتبه الأخرى أيضا، ومنها كتابه عن «تاريخ الأغنية الألمانية» (Geschichte der deustchen Ballade, Berlin 1936) وكتابه عن «العروض الألماني الصغير» (Kleine deutsche Versschule, 1954) وكذلك كتابه عن «نشأة الرواية الحديثة وأزمتها» (Entstehung und krise des moderssen Romans, 1955) «الحياة الأدبية في الحاضر» (Das literarische Leben in der gegenwart, 1958)، وكتابه «تاريخ الشعر الألماني» (Geschichte des deutschen Verses, 1960) الذي نشر بعد وفاته.

وقد ترجم كتاب «العمل الفني اللغوي» إلى اللغة الإسبانية تحت عنوان «تأويل وتحليل العمل الأدبي» Interpretación y analisis de la opra literaria, Madrid) 1954)، كما ذكر في إحدى مقدمات الكتاب، كما ترجم إلى البرتغالية، ولعله ترجم أيضا إلى لغات أخرى، وهو في نظري لا يقل أهمية عن كتاب« نظرية الأدب» (Theory of Literature, New York 1949) لرينيه ويليك وزميله وارين، بل قد يزيد عليه في بعض الجوانب الدراسية والتحليلية، وإني لأعتبره صنوا لكتاب «العمل الفني الأدبي (Das Literarische Kunstwerk, Halle 1931) لرومان إنغاردن R. ingarden، الذي أرجو أن يوفقني الله إلى ترجمته في المستقبل، وكتاب «العمل الفني الشعري (Das Dichterische Kunstwerk, Leipzig und Berlin 1939) لمؤرخ الأدب السويسري إميل إرماتنغر E. Ermatinger، وقد وضعت للكتاب الأخير خلاصة مطولة قبل ما يزيد عن عشرين عاما، لم تسعفني الظروف على إعادة النظر فيها ونشرها، وقد يتم ذلك - كما أرجو - في وقت قريب.

يحتوي العمل الفني اللغوي على مقدمة وتمهيد، يتضمن الفصل الأول، ويعقبه القسم الأول من الكتاب، الذي يبدأ بالفصل الثاني، ويليه فاصل جزئي يحتوي على الفصل السادس، ثم القسم الثاني، الذي يبدأ بالفصل السابع وينتهي بالفصل العاشر، وقد قسمت هذه الفصول إلى عدة فقرات متباينة. وقد تناول فيه المؤلف قضايا الأدب المختلفة، فتحدث في المقدمة عن الحماسة، التي تحمل الدارس على القيام بدراسة ما، وعن الموضوع الذي يعالجه في دراسته الأدبية وعن طبيعة هذه الدراسة ومكوناتها، كما يتحدث عن معنى الأدب وتاريخه ويورد جملة من المصادر الأساسية في هذا الموضوع، تنتمي إلى عصور مختلفة، ولما كان الدارس لا يستطيع أن يقوم بأية دراسة إذا هو لم يكن متمكنا من أدواتها ووسائلها، فإن المؤلف يستعرض له الشروط اللغوية المتعلقة بتحقيق النص الأدبي ونسبته إلى مؤلفه، الذي يمكن معرفته أيضا عن طريق النص نفسه حين يكون له أسلوبه المتميز، وبمسائل تأريخه والوسائل المساعدة على إتمام هذا النوع من الدراسات الأدبية من مصادر علمية أخرى ذات صلة بالعمل الأدبي في جانب من جوانبه.

ويتعرض المؤلف في القسم الأول، ويبدأ بالفصل الثاني كما تمت الإشارة إلى ذلك، لمفاهيم التحليل الأساسية وما يتطلب ذلك من معرفة الأوضاع الأولية المرتبطة بوجود العمل بصفته عملا أدبيا، ويشير إلى الطرق الأربع، التي تؤدي إلى الهدف من الدراسة الأدبية. وهكذا يتحدث عن المادة الخام أو الموضوع المعالج وعن الحافز على العمل الإبداعي، ويبين ذلك من خلال دراسة موضوع الليل في أربع قصائد، كما يوضح معنى الحافز الأساسي والمثل والرمز على أساس من النماذج الشعرية العالمية، وينهي هذا الفصل بالحديث عن الخرافة بمعناها الحرفي والفني.

ويخصص المؤلف الفصل الثالث للحديث عن المفاهيم الأساسية للشكل اللغوي الموزون أو ما يسمى بالشعر، فيتناول النظام الشعري، والوزن وما يتبعه من أسباب وأوتاد، والبيت الشعري، والمقطع، والأشكال الشعرية، والقافية، وعلم العروض وتاريخ الشعر، والتحليل الصوتي، ويقدم هنا أيضا نماذج مختلفة من آداب عالمية بلغاتها الأصلية وفقا لثقافته المتنوعة وتبحره في الآداب القديمة والحديثة على السواء قصد إيضاح ما يطرحه من أفكار وما يتوصل إليه من آراء.

ويعالج كايزر في الفصل الرابع الأشكال اللغوية، التي تساهم في بناء العمل الأدبي من حيث إيقاعه وأسلوبه، فيبرز وظائف الجرس، والطبقة اللفظية، والأشكال البلاغية من صورة، وتشبيه، واستعارة، وإحساس متزامن، ويوضح الترتيب «العادي» للكلمات، وعلم النحو والشعر وصلة كل ذلك بالمستويات اللغوية في اللغة الفصحى واللغة العامية. ثم ينتقل إلى الحديث عن الأشكال النحوية، وأنواع الجملة المركبة ووظيفتها في النص الأدبي، مبينا ذلك من خلال نص نثري، ليخلص بعدئذ إلى طريقة الكلام وأشكال الكلام وما يتصل بذلك من أنواع الجمل المستعملة في تركيبه.

وينتقل المؤلف في العمل الخامس إلى الحديث عن قضية بناء العمل الفني في مجاله اللغوي بما له من إطار موحد، فيتناول في الفقرة الأولى مشكلات بناء القصيدة من حيث البناء الداخلي والبناء الخارجي والمجموعة الشعرية، ويعالج في الفقرة الثانية مشكلات البناء الفني في المسرحية من حيث المشهد والفصل ومن

حيث بناء الحدث، بينما يتعرض في الفقرة الثالثة إلى مشكلات البناء الفني في الملحمة من حيث أشكال البناء الخارجي والحدث الملحمي والأشكال الملحمية الأساسية، ويستشهد على ذلك حسب المنهج الذي اتبعه بأمثلة من الأشعار والمسرحيات العالمية مقدما في كل ما تتطلبه من تفسير وتأويل.

وبعد ذلك يتحدث في فصل إضافي، يفصل بين القسمين ويضم الفصل السادس، عن أشكال العرض أو عن «المفاهيم الأساسية الفنية» على حد تعبيره وفقا لإمكانية إطلاق هذه التسمية على الفصل أيضا، كما تتجلى في مشكلات العرض الشعري، ومشكلات العرض المسرحي، ومشكلات العرض الملحمي، بمعنى الأسلوب، الذي ينتهجه الشاعر أو الكاتب المسرحي أو الكاتب الملحمي في تقديم ما يريد تقديمه للقارئ أو المشاهد والصورة، التي يختارها لذلك من بين صور كثيرة أو قليلة حسب ظروفه وموضوعاته ومواقفه، ويشمل ذلك طريقة البناء المعروفة البداية والوسط والنهاية أو الحل النهائي، الذي يراه متناسبا بشكل منطقي مع عمله.

وفي القسم الثاني، الذي يبدأ بالفصل السابع، يفصل القول في مفاهيم النظرية التركيبية، ويتحدث عن المحتوى، فيتعرض للتفسير أو التأويل، الذي يقدمه الشاعر نفسه، ويستعض ما قدمه ديلثي من اقتراحات بخصوص تحرير العلوم الإنسانية من قيود مناهج العلوم الطبيعية وتناول العمل الأدبي في إطاره الحقيقي ضمن مناهج تأويلية خاصة، ويتبع ذلك بتأويل لقصيدة هولدرلين الموجهة إلى الشعراء الشبان، ثم يبين الحدود، التي يجب أن يتوقف المنهج الدراسي عندها وألا يحاول تجاوزها حتى يتجنب الوقوع فيما لا تحمد عقباه في مجال الدراسة الأدبية الجادة.

ويفرد المؤلف الفصل الثامن للحديث عن الإيقاع، فيتناول الوزن والإيقاع، والإيقاع الشعري، ويورد مثلين على ذلك لشاعرين مختلفي اللغة، ثم يتعرض للإيقاع واللغة الشعرية، ولا ينسى بعدئذ أن يشير إلى وظيفة الإيقاع في النثر، فيفضي به ذلك إلى الحديث عن التغييرات، التي يفرضها الإيقاع في نصوص معينة، ويتبعه بتوضيح الإيقاع النثري على أساس قطعة نثرية تتوفر فيها إيقاعات مناسبة لما هو بصدد التدليل على صحته حسب المنهج الذي سار عليه أيضا في دراسة هذه المسألة.

ويتناول كايزر في الفصل التاسع، الذي ارتأى تقسيمه إلى قسمين يتضمن كل منهما فقرات وفقرات فرعية، موضوع الأسلوب، فيبين مفهوم الأسلوب، ويستعرض الأسلوبية المعيارية القديمة، ثم الأسلوبية الأدبية، وعبارة «الأسلوب هو الرجل» الشهيرة، والبحث الأسلوبي وفقا لما يتركه علم الفن أو الفن فيه من أثر، ويبحث في طرق التعبير على أساس القرائن، وفي الأسلوب بوصفه أسلوب عمل فني، ويختم القسم الأول بالحديث عن الموضوع واللغة والأسلوب. أما في القسم الثاني فيعالج الدراسة الأسلوبية، فيتحدث عن طريقة تحديد الأسلوب في النصوص النثرية من خلال ما يعتري الأسلوب من نشاز وما يتوفر فيه من وحدة، وينتقل منه إلى طريقة تحديد الأسلوب في النصوص الشعرية، ويوضح ذلك - على عادته - من خلال ثلاثة أمثلة شعرية لثلاثة شعراء مختلفي اللغة، وينهي هذا الفصل بالحديث عن منهج يتصل بدراسة أنماط معينة من الأساليب الأدبية المتبعة في بعض الأعمال الفنية.

أما في الفصل العاشر والأخير، فيتناول المؤلف في فقرات عديدة قضية بناء النوع الأدبي، ويبدأ بطرح المشكلة أولا، ثم يتحدث عن فن الشعر وفن الملحمة وفن المسرح وعما يسمى أحيانا في الدراسة الأدبية بالغنائي والملحمي والمسرحي، ويتعرض بعد ذلك للمواقف في كل منها وللشكل الداخلي، ويبين الموقف الشعري عند ثلاثة شعراء ينتمون أيضا إلى آداب مختلفة. ويعالج في فقرة رابعة المواقف والأشكال الملحمية، فيتحدث عن عناصر بناء العالم الملحمي في الملحمة والرواية والقصة، لينتهي منها إلى الحديث عن أنواع المسرحي، فيحدد طبيعة المسرحي، ثم يتناول في أربع فقرات مسرحية الشخصية، ومسرحية المكان، ومسرحية الحدث، ويفسر مسرحية برتغالية في صورة تطبيقية، ويختم كتابه بالحديث عن الملهاة والمسرحية المسلية.

ولعله يبدو من هذا العرض السريع لمحتويات الكتاب وفقراته مدى غزارة المعلومات والأفكار المتنوعة، التي يقدمها المؤلف في هذا الكتاب القيم. وسيلاحظ القارئ أن اهتمام كايزر كان منصبا على جانبين، الجانب التحليلي فيما يتصل بالمحتوى والشعر والأشكال اللغوية، والجانب التركيبي فيما يتصل بالقيمة الفنية والأسلوب والنوع الأدبي، فالشعر عنده يقف مع تاريخ الأدب على صعيد واحد ويعد

قضية جوهرية في علم الأدب. كل ذلك يعرضه المؤلف بطريقة بارعة وأسلوب أنيق، قلما بلغه أحد كما يقول فيلهلم فوسكامب، في الدراسات الألمانية بعد الحرب. لم أرد التوسع في عرضها حتى أجنب القارئ تكرار بعض الأفكار، ولا أفسد عليه متعة الاتصال بأفكار صاحب الكتاب على نحو مباشر، وحتى لا تطول المقدمة أيضا، وتعد المقدمة الخامسة فيه! واعترف أني عانيت كثيرا في ترجمته، فهو أول كتاب نقدي أقدم على ترجمته من جهة، ثم إن كثيرا من المصطلحات النقدية والأدبية لم يكن متداولا بكثرة في ميدان الدراسات المقارنة، التي تستأثر باهتمامي. ومن ثم كان علي أن أستعين بكثير من المعاجم والقواميس، وفي مقدمتها معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبه، لكني حاولت في بعض الأحيان أن أجتهد على قدر ما سمحت به إمكانياتي اللغوية. ولما كانت هناك صلة وثيقة بين اللغات الجرمانية واللغات الرومانية أو اللغات المشتقة عن اللغة اللاتينية، فقد حاولت جهدي ترجمة النصوص كلها شعرية كانت أم نثرية، ومنها تلك التي لم يترجمها المؤلف إلى الألمانية، وذلك لأفتح مجال الدراسة والمقارنة أمام القارئ والباحث على السواء. وأحب أن أذكر أنني لم أكن مترجما فقط، وإنما حرصت أيضا على إضافة سنة الميلاد أو الوفاة أو هما معا بالنسبة إلى الشخصيات المختلفة، التي وردت في الكتاب، باستثناء من لم أجد لها أثرا في المصادر التي أمكنني الإطلاع عليها، وكان القصد من وراء ذلك معرفة الفترة، التي عاشت فيها تلك الشخصيات على الأقل. أما مدى نجاحي في ذلك كله، فليس لي أي حق في الحكم عليه، حسبي أنني اجتهدت، وأملي أن تكون ترجمتي واضحة ومفيدة.

بقي أن أشير من باب الأمانة والتاريخ أنني أنجزت هذه الترجمة قبل حوالي أربع سنوات في إطار منح البحث، التي تقدمها للباحثين وزارة التعليم العالي والبحث العلمي تشجيعا لهم على البحث والترجمة، ولذلك لا يسعني إلا أن أتوجه إلى المسؤولين فيها بشكر الجزيل، كما أتوجه بالشكر إلى دار الحكمة، التي أخذت على عاتقها نشر هذا الكتاب النقدي القيم، ومن الله التوفيق ومنه الإعانة والدعم.

الجزائر، ضاحية بن عكنون 1999/06/02

مقدمة

يتناول هذا الكتاب طرق العمل، التي يتضح الشعر بواسطتها بصفته عملا فنيا لغويا. لقد تعرضت البحوث المقدمة في العقود الأخيرة لأغراض أخرى، فدرست العمل الفني من حيث علاقته بالظواهر الشعرية، وتصورت أنها لا تجد الحياة الحقيقية إلا هناك، حيث يمثل العمل الفني انعكاسها. وكانت تلك الدراسات تطمح إلى الاقتراب من القوى الحيوية، التي تتمثل في شخصية الشاعر أو في آرائه، وفي حركة أدبية أو في جيل من الأجيال، في فئة اجتماعية أو في منظر طبيعي، وفي عصر من العصور أو في الطبيعة القومية، ثم في المشاكل والأفكار. ومهما كانت مبررات هذه المناهج، وكيفما كانت قيمتها فإن علينا أن نتساءل عما إذا كنا لا نهمل بذلك جوهر العمل الفني اللغوي ونسهو عن الوظيفة الحقيقية للدراسة الأدبية. إن الشعر لا ينشأ ويحيا بصفته انعكاسا لشيء آخر، وإنما بصفته شكلا لغويا قائما بذاته. ولهذا فمن الواجب أن يكون الهدف من الدراسة تحديد القوى اللغوية العاملة وفهم تفاعلاتها وإظهار كل ما للعمل المفرد من شفافية ووضوح.

ورغم سيادة تلك المناهج الموجهة توجيها مغايرا فإننا لا نعدم أن نجد باحثين آخرين ظلوا مخلصين للوظائف الحقيقية للأدب، إلا أن جهودهم لم يتسع مداها، ولم تزدد أهميتها إلا في العقود الأخيرة، فقد تضافرت هذه الجهود، واتخذت طابعا منظما، فتمثل نشاطها في إصدار المجلات وإقامة الملتقيات وإنشاء المدارس إلى درجة أن النبوءة القديمة القائلة بأننا قد دخلنا في مرحلة جديدة في تاريخ الدراسة

الأدبية، أصبحت اليوم واقعا ملموسا. وإننا لنجد في هذا تبريرا لما كان منتظرا من أن تاريخ الأدب سيكتسب معايير جديدة أيضا عندما يتم التركيز في الأعمال الموجهة على الدراسة الشعرية اللغوية.

ومن هنا يبدو أنه ليس من السابق لأوانه أن نحاول كتابة مدخل إلى مشكلات التفسير الأدبي وأساليب العمل فيه. إن تأليف هذا الكتاب ليتم من غير إجحاف: فبعد الانتهاء من عرض المسائل اللغوية المبدئية، يصف القسم الأول المظاهر الأساسية، التي تكتنف الطبقات الأربع المتمثلة في المحتوى، والبيت واللغة والبناء. أما في القسم الثاني فإن الدراسة تتخلص من جفافها وفرديتها وتنصب على المراكز التركيبية الخاصة بكل من المضمون والإيقاع والأسلوب والنوع الأدبي، فتتضح في أثناء ذلك التأثيرات المتبادلة إلى أن يظهر لنا في الفصل الأخير تفاعل القوى كلها والوحدة المتكاملة للشكل اللغوي. ففي إمكان الطريقة الدراسية المتبعة هنا أن تتغلب في النهاية على التفكيك الضروري، الذي يلحق العمل المفرد، وتعيد للعمل وحدته. إن هذه الدراسة قد تختلف من خلال هذه الحركة الدائمة في اتجاه هذا الهدف عن الكتب القريبة منها من حيث الموضوع لكل من فالتسل (Walzel) وفينكلر (Winkler) وكذلك ايرماتينغر (Ermatinger) وبيترسون (Petersen) وغيرهم.

ويبدو من الضروري أن نقدم للقارئ في الحين طريقة استعمال الوسائل النظرية، فقد أضفت إلى العرض لهذا الغرض مجموعة من التفسيرات والشروح، جاء بعضها في شكل استطراد. وقد اتخذت الأمثلة عنها، وكذلك الإشارات في داخل النصوص، من الآداب الجرمانية والآداب المشتقة عن اللاتينية، وفي أحيان قليلة من الأشعار اليونانية واللاتينية. وإذا كان في هذا الاتساع اختلاف آخر عن الدراسات الأخرى، فإن مصدر ذلك قناعتي بأنه ليس هناك علوم أدبية وطنية وأن العناصر، التي يتكون منها البناء الأدبي للشعر وتتشكل صورته، كلها متشابهة تقريبا وأن الاطلاع الحقيقي الواسع في هذا السياق يساعد على فهم العمل الفني الواحد بشكل أعمق. إن تاريخ الأدب نفسه يعلمنا كيف ننظر إلى الآداب الأوروبية من خلال ما تعرفه أسسها المشتركة من تشابك يزداد وضوحا بصورة مستمرة. ولعلنا سنعيش بهذا الصدد أيضا تحولا أساسيا في الرأي والعمل. لقد عارض ارنست

روبيرت كورتيوس (Ernst Robert Curtius) في مقدمة كتابه «الأدب الأروبي والعصر اللاتيني الوسيط» «تقسيم الأدب الأروبي إلى مجموعة من اللغات المنفصلة» – وليس ذلك بالنسبة للعصر الوسيط فحسب – وطالب بتوجيه «النظر إلى الكل» على الدوام. فوضع بكتابه هذا معلما في تاريخ الأدب، جسمته الدراسة الأدبية في كتاب اميل شتايغر (Emil Staiger) «الزمن بصفته مخيلة الشاعر» وبذلك يبدو – بناء على هذين الرأيين – أن توسيع النظرة أمر ضروري، والعثور على الوسائل لمثل ذلك من الأغراض، التي تأتي في المنزلة الثانية لهذا الكتاب.

وتخدم قائمة المصادر هذا الغرض أيضا، فهي تعد في الوقت نفسه تتمة للنظرة الشاملة عن وضعية البحث العلمي. وقوائم المصادر من هذا النوع مزعجة دائما، وهي كذلك في حاضرنا هذا بوجه خاص، لأنه يجعل المعلومات البيبلوغرافية والاطلاع على المنشورات الجديدة مثلا مرتبطا بالصدفة. إلا أن هذه الصعوبات في حد ذاتها لا تجعل من ملحق بيبلوغرافي أمرا غير نافع مهما كان ناقصا غير مأمون الجانب. ويطمح الكتاب زيادة على ما تتطلبه طبيعة المدخل إلى أن يقدم إضافة خاصة فيما يتعلق بالمشكلات الأدبية. وقد استفاد المؤلف في أثناء تأليف هذا الكتاب من تشجيعات لا تحصى. فعندما أعود إلى الوراء لأراجع نفسي، تتوقف أفكاري قبل كل شيء عند محطتين اثنتين: فترة الدراسة على يوليوس بيترسون في برلين، ثم فترة عملي مدرسا في لايبتسيغ، حين كانت اللقاءات المنتظمة تتم بيني وبين أندري جول (André Jolles) ونضع خلالها مشاريع لعدد من الطرق الجديدة.

ستصدر من الكتاب في الوقت نفسه طبعة برتغالية، وهي الطبعة التي أدخلت عليها بعض التعديلات فيما يتعلق بالأمثلة، وكنت قد حصلت عند القيام بهذه التعديلات على منحة سخية من معهد الثقافة الرفيعة التابع لوزارة التربية البرتغالية، وأني لأتوجه إليها بهذه المناسبة بالشكر الجزيل على ذلك.

لشبونة، يولية 1948

مقدمة الطبعة الثالثة

اقتصرت التغييرات في الطبعة الجديدة على بعض الجزئيات، فهناك على الخصوص إضافات في الفصول التي تتناول «أوزان الشعر» و«الصور البلاغية»، وتم كذلك توسيع العرض الخاص بقضية «درجات الزمن» و«أنواع الفصل» وتوسيع الفصول المتأخرة الخاصة بالمأساة والملهاة. ووسعت كذلك قائمة المصادر، فأصبحت تحتوي على مجموعة من المنشورات الجديدة القيمة، التي صدرت في السنوات الأخيرة، وكان أغلبها قد صدر في الخارج. وإني لأتوجه بخالص الشكر إلى الزملاء الكثيرين في انجلترا، الذين تفضلوا بمساندة جهودي الخاصة في الاطلاع على الدراسات الانجليزية التي تسير في نفس الاتجاه.

لقد صدرت عن الطبعة الثانية ترجمة إلى اللغة الاسبانية تحت عنوان «تفسير العمل الأدبي وتحليله» Interprtación Y anàlisis de la Obra literaria, Madrid 54. (المكتبة الرومانية الاسبانية، مدريد 1954).

غوتينغن، ماي 1954

مقدمة الطبعة السادسة

ابتداء من الآن سيصدر كتاب «العمل الفني اللغوي» بدون تغيير. ذلك أن حياة مؤلفه القصيرة لم تدع له مجالا لإعادة النظر فيه. وليس في هذه الحقيقة ما يدعو إلى العجب بالنسبة إلى من أتيح له أن يشاهد ذلك عن قرب ويكون له حظ المساهمة فيه. كانت حياته كلها متجهة إلى الأمام، يدفعه إلى ذلك الرغبة في توسيع الكتاب ومضاعفة محتوياته، فالفرحة ثياب جديدة لم تسمح بترقيع الثياب القديمة. ومن ثم لم تبق ملاحظة واحدة، تشير إلى التغييرات التي كانت مقررة، وإنه ليبدو من المستحيل علينا أن نعتبر ذلك مجرد مصادفة. وحين ننظر إلى الوراء نلاحظ بدهشة كم كانت متكاملة هي هذه الحياة التي كرسها صاحبها لدراسة علم الشعر. كانت ثمة مجموعة من تصورات أيام الدراسة تعود إليه ساعة القائه لمحضاراته بمثابة حلقات تنمو حول نواة ثابتة لا يطرأ عليها التغيير. ولا يكاد يوجد ميدان من ميادين نشاطه في السنوات الأخيرة لا يجد مكانه -بشكل محدود على الأقل- في كتاب «العمل الفني اللغوي». وكانت فترة الاستراحة هي التي قادته -وهو الذي لا يكل عن النشاط- إلى وضع مثل هذه الإمكانيات الواسعة في مشروع. وقد حرص المؤلف في بداية التحول من مرحلة التحصيل الوفير إلى مرحلة التدريس المطرد - حرص على أن يتعرف على أدوات عمله بصورة أعمق، فتعلم كيف يسيطر على مفاتيح

العمل في أصغر جزئياته الفنية. فكانت له بذلك إشارات في كل مكان إلى ما هناك من إمكانيات الدراسة والبحث. وقد وفق إلى القيام ببعضها في السنوات التالية، وتحدث عن بعضها الآخر مع أصدقائه وتلاميذه باعتباره موضوعا يصلح للبحث والدراسة. وقد أظهر الإقبال على كتاب «العمل الفني اللغوي» منذ صدوره للمرة الأولى أن في إمكان المرء أن يتعلم أدوات العمل الفنية. وكانت أمنية المؤلف، الذي كان يرى نفسه جزءا من هذه السلسلة التي تخدم الفكر بغير انقطاع، أن يواصل غيره البحث مقتديا بهذه الطريقة المنهجية.

أورسولا كايزر، غوتينغن، 1960

مدخل

1 - الحماسة والدراسة

إن دراسة الأدب تفترض توفر موهبة نظرية معينة لدى دارس الأدب. ذلك أن انعدام القدرة على فهم طبيعة المشكلات النظرية واستيعاب الطرق العلمية الضرورية للبحث واستعمالها في حل مسائل جديدة يجعل المدخل إلى الدراسة الأدبية متعذرا. فالأدب يتطلب، مثل أي علم آخر، موهبة خاصة لإدراك موضوعه. فإذا لم يكن هناك ميل خاص إلى الظاهرة الشعرية، فإن المفاهيم الأدبية كلها تظل فارغة من المحتوى وقاصرة في العملية التطبيقية. وهذه القدرة على معايشة التجربة الشعرية الخاصة تتجلى في الحماسة عادة وتستولي في أغلب الأحيان على الاهتمام النظري للطالب الشاب، الذي يتفرغ لدراسة الأدب. وليس من النادر ألا تكون هذه الدراسة مجرد ظاهرة من ظواهر الميول الفنية فقط، فقد تنم في الوقت نفسه على قوة الخلق المستترة، التي يتم إيقاظها عن طريق الاهتمام النظري بالشعر.

على أنه كلما كان التحمس للشعر أكبر كانت الخيبة في بداية الدراسة أعمق. وذلك يعود إلى أن هذه الدراسة لا تساعد من أول وهلة على إيصال التجارب الحسية وتعميقها، وتبدو وكأنها لا تعيرها أي اهتمام على الإطلاق. إن الطرق التي تتبعها الدراسة الأدبية النظرية، تقودنا بعيدا عن جوهر الشعر، فمن واجبنا أن نعد، بدلا من التمتع بجمال قصيدة ما، المقاطع والنبرات ونراجع نظام القوافي ونتعلمه أو نتوقف عند الكلمات المفردة، التي تغدو معانيها السهلة ظاهريا صعبة،

لأننا نبحث عن ورودها واستعمالاتها في أعمال أخرى للشاعر نفسه أو أعمال معاصريه. وعوض أن نستسلم لقوة المسرحية الدرامية نجد أنفسنا مرغمين على تفكيك أجزائها وشرحها إلى أن تفارقها الحياة كلها في الظاهر. وتصل خيبة الظن في العادة إلى أن تتخذ شكل مأخذ من المآخذ وهو أن علوم الفنون تضعف الميل الفني أو تحطمه تماما. ونحن لا نعرف مدى عمق الإقبال على المسائل الأدبية وتفهمها إلا من خلال مواصلة الدراسة، فكما يفهم من تعلم الموسيقى النشاز بشكل أحسن من غير المتعلم، الذي تبقى الموسيقى بالنسبة إليه مجرد سلسلة من الأنغام، كذلك يفهم المتكون أدبيا عملا شعريا بصورة أفضل من ذلك الذي يعيشه بصفته انفعالا لا غير. وبهذا فنحن لا نزال في منطقة الذاتية، فكل واحد منا يقرأ مثل فيرتر (Werther) «هوميره» في الوقت الذي يحاول فيه الفهم الوصول إلى قيم العمل الأدبي نفسه.

من المؤكد أن الأمر يتعلق بالاقتراب من العمل، فمفسره لا يتسطيع أبدا أن يتنصل من شخصيته وعصره وجنسيته. ويعد تاريخ الشروح، التي تناولت شكسبير (Shakespeare 1616 - 1564) فصلا من الفصول الغنية في تاريخ الفكر الأروبي، إلا أن هذا كله لا يتناقض مع حقنا في الإلحاح على ضرورة فهم النصوص الشعرية بشكل موضوعي قدر الإمكان ولم يقض على رغبتنا في ذلك. إن الانشغالات النظرية كلها تخدم في البداية ذلك الفن العظيم الصعب، وهو فن القراءة الصحيحة. فلا يستطيع أن يقرأ عملا ما قراءة صحيحة إلا ذلك الذي يجعله يتحدث حديثا صحيحا بالنسبة إلى الآخرين، أي يفسره تفسيرا صحيحا. ولا يستطيع أن يستجيب للمتطلبات التي تصاحب فن الشعر إلا ذلك الذي يستطيع أن يقرأ عملا من الأعمال الأدبية قراءة صحيحة.

2 - موضوع الدراسة الأدبية

هناك علوم تنتمي بشكل واضح إلى موضوع معين. وهكذا فكل ما له علاقة بالأنغام ينتمي إلى علم الموسيقى، إلا أن هناك موضوعات تنتمي إلى ميادين علوم مختلفة. فالغابة مثلا يمكن أن تكون موضوعا لعلم النبات والجغرافيا والاقتصاد الوطني، ولذلك فإن الوحدة في كل علم مختص تتم عن طريق وجهة النظر الخاصة.

أما الدراسة الأدبية فيبدو أنها تعبر عن موضوعها بانتسابها إلى الأدب. ولكن ما معنى الأدب؟ إنه يشمل بالنظر إلى معناه كل ما قيد لغويا بواسطة الكتابة. ولا يخفى أن هناك علوما أخرى تجعل من «الأدب» كله أو من معظمه موضوعا لها. فالنصوص القانونية أو الدينية والقواميس والرسائل التجارية لا تدخل على ما يظهر في علم الأدب أو الدراسة الأدبية. وإذا كان لها من موضوعات خاصة، لا تقوم على وجهة نظر معينة وموحدة فحسب، فيجب أن تكون تلك النصوص مجموعة ضيقة داخل «الأدب». لقد رسم القرن الثامن عشر حدا واضحا لميدان من هذا النوع، أطلق عليه اسم «فن الشعر». فالبيت الشعري يشكل هذا الحد، فمن نظم أبياتا فهو قائل للشعر أو شاعر. وكان شيلر (Schiller 1805-1759) يصف الروائي في عصره بأنه «نصف أخ» للشاعر. إلا أن الشكوك تكاثرت في القرن الثامن عشر أيضا حول ما إذا البيت الشعري يشكل فعلا معيارا للشعر وما إذا كان له من القوة ما يخول له الفصل بين الشعر وغير الشعر. إن الخرافات والروايات تعتبر بالنسبة إلى الرومانسيين الألمان أكثر الأنواع الأدبية «شعرية»، وقد صاغ شيلي (Shelley 1822-1792) الجملة الموالية The distinction between poets and prose-writers is a vulgar error- التفريق بين الشعراء وكتاب النثر الفني خطأ شائع. والواقع أن لدينا اليوم من كتاب النثر، مثل فلوبير (Flaubert 1880-1821) وديكنس (Dickens 1870-1812) وكيلر (Keller 1890-1819) وشتيفتر (Stifter 1868-1805) وغيرهم، من لا يقل من حيث الجوهر منزلة عن الشعراء. ويبدو لنا

بحق أن كون الدراما قد كتبت شعرا أو نثرا ليس ذا أهمية بالنسبة إلى جوهرها بصفتها شعرا. ولسوف يكون من غير المعقول ألا نعترف بمسرحية «ايفيغينيا Iphigenie» بصفتها شعرا إلا بناء على الصيغة الأخيرة أو نبعد بشكل نهائي أشهر مسرحيات الأدب البرتغالي «أخولويز دي سوسا» (Frei Luiz de Sousa) للكاتب ألمايده غاريت (Almeida Garrett 1854-1799) لمجرد أن المؤلف قرر بعد نوع من التردد أن يكتبها نثرا. وهل ينبغي لنا أن نعتبر قسما من ملاهي موليير (Molières 1673-1622) لأنها كتبت شعرا وننفي هذه الصفة عن الملاهي الأخرى؟ أنمزق مسرحيته «أميرة إليد» (Princesse d'Elide)، التي كتب الفصل الأول منها شعرا بينما كتبت الفصول الأخرى - لضيق الوقت كما لاحظ موليير - نثرا؟ وهل نقوم أخيرا باتلاف المشاهد المفردة عند شكسبير؟ إن قسما كبيرا من جمهور المسرح لم يعد يسمع ما إذا كانت المسرحية تلقى شعرا أو نثرا (والذنب ذنب المستمع مثلما هو ذنب المتحدث). إلا أننا لا نعتبر من جهة أخرى الأشعار التعليمية من نوع «عن الطبيعة De nature» للوكريتس (90-55 ق م Lucrez)، وتواريخ العصور الوسطى المقفاة والمقالات الشعرية شعرا حقيقيا كامل الشرعية. فقد عرفت كلمتا الشعر والشاعر منذ الفترة الرومانية تحولا في المعنى، وهي عملية كانت في اللغات الجرمانية أسرع منها في اللغات المشتقة عن اللاتينية.

وكلما اقتربت الأعمال الشعرية من الأعمال النثرية بشكل أضيق، بقيت بالنسبة إلى إحساسنا منفصلة عن النصوص العلمية والقانونية وغيرها. ولا يكفي لوضع حد بينها أن نقول إن بعضها ينبثق عن خيال الشاعر وبعضها الآخر لا ينبثق عنه. وبهذا المعنى رأى الرومانسيون الانجليز في الخيال ظاهرة تركيبية فيما يخص الشعر، إلا أن العالم يحتاج إلى الخيال أيضا، ومن يستطيع أن يحكم بأن خيال المؤرخ، مؤرخ التاريخ القديم مثلا، يختلف من حيث الجوهر عن خيال الشاعر أو هو يقل عنه حين يكتب هذا الشاعر مسرحية تاريخية أو يتطرق من جديد إلى موضوع أدبي تناولته أقلام كثيرة. وكيفما كان الأمر فإن ذلك لا يجعلنا نتخذه معيارا يسمح لنا بفصل ميدان «أدبي» ضيق عن غيره.

ولكي نصل إلى ذلك ينبغي لنا أن ننطلق من حقيقة أن كل نص، ينتمي إلى الأدب بمعناه الواسع، هو شكل مركب من جمل تحدده علامات ظاهرة. فالجمل المتتالية في تمارين كتاب من كتب النحو، يتمرن الطالب فيها على قاعدة ما، ليست شكلا منظما، ولكنها تعتبر نصوصا أدبية على الدوام. أما الجمل المركبة فتتضمن شكلا من المعاني. فمن جوهر اللغة أن يكون للكلمات والجمل «معنى». وهنا نصل إلى المكان الذي تتكشف عنده خاصية النص الشعري - الأدبي في مقابل أي نص آخر. «سحب معتمة، هواء خريفي» -هاتان الجملتان يمكننا أن نعتبرهما جزءا من كلام عادي مدون، بين انسانين مثلا؛ يتحدثان عن الطقس وعن الفصل السنوي. والمعاني، التي تحملها هذه الجمل، تشير إلى أوضاع منفصلة عن المتكلمين، الذين ينتمون إلى الواقع. (والواقع هنا لا يشمل الأشياء المدركة عن طريق الحواس فقط، وإنما يشمل كذلك «المجردات» والأشياء المثالية في لغة الرياضيات مثل النقطة والخط والزاوية وغيرها). وهناك في مثلنا المذكور أوضاع واقعية معينة تماما، وهي أن في السماء الآن سحبا معتمة وأن الهواء خريفي، إلا أننا إذا نحن قرأنا السطر في مكانه الحقيقي أعني بصفته السطر الأول في قصيدة «قرار الخريف» لنيكولاوس ليناو (Nikolaus Lenau 1850-1802) فإن علينا أن نتناوله تناولا آخر، وإلا فإننا سنخطئ «معناه» تماما. فالمعاني لا تشير عندئذ إلى أوضاع حقيقية، لأن الأوضاع نفسها أصبح لها وجود غريب غير واقعي، أصبح لها على كل حال وجود خاص، يختلف جوهريا عن الواقع. فالأوضاع، ويمكننا أن نقول الملموسات أيضا (وتشمل طبعا الناس والأحاسيس والأحداث) إنما هي هنا بصفتها أوضاعا للجمل الشعرية، أو بالعكس، فالجمل الشعرية تخلق لنفسها أوضاعها الخاصة. وفي الإمكان صياغة عبارات لا حصر لها عن واقع الطقس. والأوضاع تتكون في البيت الشعري من الجمل التي تعبر عنها وحدها، والترابط ضيق في هذه الحالة إلى درجة أن عالم القصيدة، أن العمل يصبح عمل شخص آخر، لو أننا غيرنا شيئا ولو كان هذا التغيير في اللغة فقط كالنغم والنبرة والوقفة وحجم السطر على سبيل المثال.

وهكذا نكسب معيارين لنفصل عن الأدب بمعناه العام ميدانا ضيقا، يتمثل في قدرة اللغة الأدبية الخاصة على خلق أوضاع من نوع خاص، وطبيعة تركيب اللغة،

التي تجعل من كل ما يحتوي عليه العمل وحدة، وكل ما يمكن أن يتضح بعد ذلك في قصيدة ليناو من أوضاع، لا يخرج عن الأفق الذي حدده السطر الأول. ويمكننا أن نصف هذا الميدان، الذي حرصنا على إبرازه، بالعبارة التي استعملت في العصور السابقة، فتحدثت عنه بصفته «الأدب الجميل (الرفيع)» وقد يكون من الصعب في بعض الحالات أن نرسم لذلك حدا فاصلا. وإذا نحن اعترفنا بوجود شريط حدودي عريض أو بالسهولة، التي تتيح لنا أن نثب من هذه الجهة إلى تلك (ونحن نضع صورة منظر طبيعي أو صورة مدينة يثيرها فينا العمل الفني، وهل هناك من يقرأ قصيدة دون أن يتصور أنها تعبر عن موقفه في تلك اللحظة؟) فإن ذلك لا ينفي، حتى في هذه الحالة، الحديث عن الأدب الجميل بصفته ميدانا خاصا. أما البيت الذي كان لا بد أن ننزع عنه صفته كمعيار خارجي، فإن في استطاعته أن يستعيد الآن قيمته. ذلك أن النسب، الذي يربط الأدب الجميل بالبيت الشعري، والبيت الشعري يكفي عادة، نظرا لهذه الرابطة اللغوية، للاعتراف بطبيعة الشعر، تتضح من أن البيت الشعري يحتوي على طاقات خاصة، تساعد على بعث أوضاع خاصة. إنه ليتضح من سطر ليناو بالذات مدى فعالية الوقفة والنبرة والطول والترتيب المناسب للسطر في بناء العالم الشعري وتكوينه النوعي.

ومن هنا يحق لنا القول أن الأدب الجميل هو الموضوع الحقيقي للدراسة الأدبية وأن هذا الموضوع له طبيعة محددة تكفي التمييز بينه وبين النصوص الأخرى.

ومع ذلك فهناك اعتراضات على هذا المفهوم، وأنشط المدافعين عن تحديد أضيق لموضوع الأدب هو الفيلسوف الايطالي بينيديتو كروتشه (Benedetto Croce، 1866-1952) الذي عرض رأيه بشكل أكثر وضوحا في كتابه «فن الشعر». مدخل إلى النقد وتاريخ الشعر والأدب "La Poesia. Introduzione alla-Critica e Storia della poesia e della Letterature" فكروتشه يفصل الشعر عن الأدب بشكل صارم، ذلك أن التعبير الأدبي "espressione letteraria" مظهر من مظاهر الحضارة والمجتمع مثل اللياقة، وهو يتمثل في تناسب التعابير غير الشعرية "espressioni non poetiche" (مثل التعابير الغرامية passionali والواقعية

والخطابية Prosastiche oratorie أو المثيرة eccitanti) مع التعبير الشعري Espressione Poetica. وعلى هذا فالأدب ليس له جوهر خاص، وإنما هو لباس جميل يخلع على المشاعر الذاتية العنيفة والتعابير الخطابية والمسلية والتعليمية، وهي ما يسميها كروتشه بالطبقات الأربع للأدب. وفي مقدورنا أن نوافق على هذا الفصل، إلا أننا سنفاجأ بكل ما لا يمكن اعتباره من الشعر في رأى كروتشه وتفصله هوة سحيقة عنه. فنحن لا نرى هنا الخطباء والعلماء والمؤرخين بوجه خاص، وإنما نرى كذلك هوراس (65-1 ق م Heraz) وفيلدينغ (1707-1754 Fielding) ومانتسوني (1785-1873 Manzoni) وسكوت (1771-1832 Scott) وفيكتور هوغو (1802-1885 Vitor Hugo)، وفيلهلم تل Wilhelm Tell لشيلر، وكامويس (1525-1580 Camoes) وبيرون (1788-1824 Byron)، وميسيه (Musset 1810-1857) ومولبير. وبناء على هذا فإن ظاهرة الشعر لا تظهر عند هولاء كلهم (أو هي لا تظهر إلا في أماكن محددة)، وبذلك يبقون بعيدين عن مواضيع النقد وتاريخ الشعر Critica e Storia della Poesia.

ومن هذا يتضح لنا بجلاء أن تحديدات كروتشه للأدب من جهة وللشعر من جهة أخرى (تطابق الشكل والمضمون، والتعبير الكامل عن «الإنسانية Humanitas»، ونظرية الخاص في العام والعام في الخاص، والنسبة إلى الجمال الواحد، الذي يأبى التقسيم) لا تكفي للحكم على نسبة عمل فني إلى الأدب بصورة جلية. والظاهر أن الإحساس الخاص بالجماليات الشعرية هو الذي يصدر عند كروتشه هذه الأحكام، وبذلك تصبح بداهة كل المواضع، التي هي محور العمل في بنائه الفني متهمة بالسقوط في النثرية (وهذا رغم أن طبيعة الشكل كانت بالنسبة إلينا صفة جوهرية من صفات الأدب الجميل). وكيفما كان الأمر فإننا لا نرى أنه من الصواب إبعاد هوراس، ومولبير، وبيرون، وغيرهم عن الموضوعات الخاصة بفن الشعر. أما فيما يخص إبعاد مؤلفات العلماء والخطباء والصحفيين فيكفي لذلك المعيار الذي ذكرنا، آنفا، وهو أن الأدب الجميل يخلق موضوعاته الخاصة.

لقد اتسعت في الحقيقة دائرة الأدب الجميل، بحيث يمكننا أن نتجنب ذلك الموقف، الذي يقودنا إليه رأي كروتشه، فبعد أن وضعت الآن كتب عن دانته Dante)

(1265-1321 وأريوست (Ariost 1474-1533) وغوته (Goethe 1749-1832) وعن الشعر الاسباني وغير ذلك وصل كتاب «النقد وتاريخ الشعر» في واقع الأمر إلى النهاية وإلا فإن عليه أن ينتظر ظهور شعراء جدد. على أن اتساع دائرة الأدب الجميل لا يعني من جهة أخرى أن كل ما يتضمنه مقصور على ميدان واحد. إن هناك فرقا قائما بين الشعر والأدب، ويبدو تقسيم كروتشه للأدب وتحديده لجوهره صالحا بصورة مطلقة لإعطاء فرق أولي أقرب إلى الصواب.

إذا كان قد تأكد لدينا أن كلمتي الشعر والشاعر لا يتحدد معناهما من خلال البيت الشعري، فينبغي لنا أن نضيف إلى ذلك بشكل موضوعي أن معناهما الجديد يحدده أفق المرتبة التي يحتلها كل منهما. لقد أصبح الشعر والشاعر مفهومين معياريين، ومن واجبنا أن نعترف من غير سؤال أن الجوهر الشعري يبدو في الشعر في أنقى صورة. إلا أنه لا يمكننا أن نضع حدود دقيقة بين الشعر والأدب الجميل، فليست هناك خاصية جوهرية، تسمح بوضع حدود منفصلة للشعر.

وهناك في الجانب الآخر مؤلفات في تاريخ الأدب، تبدو لنا مناقضة لموضوع الأدب كما سبق تحديده. فنحن نجد في تاريخ الأدب الفرنسي Histoire de la littérature française للانسون (Lanson 1857-1934) فصلا عن الفلاسفة والخطباء والمؤرخين. ويرجع السبب في ذلك إلى المكانة اللغوية للنصوص المدروسة، التي جعلتها تقترب من الأدب «الجميل»، ولكن كتاب «تاريخ كامبريدج للأدب الانجليزي Cambridge History of English Literature» يمضي إلى أبعد من ذلك، فهو يضم عن قصد «أدب العلم والفلسفة، وأدب السياسة والاقتصاد .. والصحيفة والمجلة .. ورسائل الخدم وأغاني الشارع، وتقارير الرحلات والتعليقات الرياضية The literature of science and philosophy, and that of politics and economics... the newspaper and magazine ... domestic letters and street songs; accounts of travel and records of sport. ولا ندري ما إذا كان الناشرون قد عنوا بذلك «الأدب» بالمعنى الواسع للكلمة أم أنهم كانوا قد أضافوا إليه، بناء على اقتناعهم بأن الأدب الجميل ظاهرة اجتماعية وتاريخية، كل ما يحيط

بمصادر نشأته. والأمر يتعلق هنا قبل كل شيء بالكيفية التي يجب أن نكتب بها تاريخ الأدب، وسوف نتعرض لذلك في غير هذا السياق. والواقع أن التناقض في تحديد الموضوع ظاهري فقط، ذلك أن أولئك المؤلفين ليس لهم أيضا اعتراض على خصوصية الأدب الجميل ولا يكادون يشكون في أن الأدب هو الموضوع الخاص للدراسة الأدبية. إلا أننا نعترف من جهتنا أن هنالك كذلك - فيما عدا الموضوع الخاص بالدراسة الأدبية - أسئلة خاصة تتطلب بالضرورة التعرض إلى موضوعات أخرى.

وتعتبر شخصية الشاعر أهم هذه الموضوعات، ولا بد من التأكيد بشكل قاطع على أن الشاعر ليس ملازما للنص الأدبي، ولذلك لا يمكننا القول بأننا لا ندرك معنى العمل الفني إلا إذا نحن عرفنا الشاعر معرفة جيدة. فالشاعر لا يدخل في الموضوع الحقيقي للدراسة الأدبية، والدراسة الأدبية لا تتخلى عن عملها وتاريخ الأدب لا يلقي القلم من يده عندما يتناول الخرافات والأغاني الشعبية وأعمالا أخرى مجهولة المؤلف أو من تأليف جماعي. ومن واجبنا أن نؤكد تأكيدا جازما على هذه التفرقة خلافا لكل الآراء السابقة. لقد ربطت هذه الآراء والمفاهيم الاثنين معا، الشاعر والنص، داخليا بشكل غير مشروع حتى إنها حرصت في بعض الحالات القصوى على أن يهمل النص وألا يقدم العمل اللغوي الثابت بصفته الموضوع الحقيقي للدراسة الأدبية، وإنما يقدم «العمل في نفس المؤلف»، الذي يولده القارئ في نفسه ويبرزه التأمل النظري في أكبر قدر ممكن من الوضوح والصفاء. إن هذه الآراء التي انتشرت في نهاية القرن الماضي وفي مطلع هذا القرن لا يزال لها ممثلوها في دراسات تعود إلى تاريخ قريب، فهذا بيير أوديا (Pierre Audiat) مثلا يقول في كتابه «سيرة حياة العمل الأدبي، تصميم لطريقة نقدية La Biographie de l'oeuvre littéraire, Esquisse d'une méthode critique» ما يلي: «إنه (العمل) يمثل مرحلة في حياة الكاتب، مرحلة يمكننا تحديدها زمنيا عند اللزوم .. العمل في جوهره نشاط الحياة ...» (ص 39 وما بعدها). "Elle (l'oeuvre) représente une période dans la vie de l'écrivain, période qu'on pourrait à la rigueur hronométrer ... l'oeuvre est essentiellement un acte de la vie mentale ..."

لقد قادنا التحرر من هذه الآراء السيكولوجية فيما يخص هذا المشكل إلى علم الظواهر. أما الكتابان المهمان، اللذان تعرضا حديثا لتحديد موضوع الدراسة الأدبية أو لتوضيح وجود النصوص الأدبية وكينونتها، فهما كتاب الباحث البولوني رومان انغاردن (Roman Inagarden 1970-1893)، وهو من تلامذة الفيلسوف (الألماني ادموند) هوسيرل (Husserl Edmond1938-1859) «العمل الفني الأدبي» Das literarishce kunstwerk، وكتاب غونتر مولر (Günther Müller 1957-1890) «عن كيفية وجود الشعر» über die Seinsweise von Dichtung.

إذا كان العمل الشعري بصفته عملا شعريا هو الموضوع الرئيسي للدراسة الأدبية، فينبغي لنا ويجب علينا أن نطرح أسئلة حول نشأته ومصادره، وعملية خلقه وأثره والتأثيرات التي يحدثها، وأهمية ذلك بالنسبة إلى الاتجاهات والعصور الأدبية وغيرها. علينا بشكل خاص أن نطرح هذه الأسئلة التي تقودنا إلى مؤلف وتوليه اهتماما أكبر، وأن نوسع دائرة الأسئلة التي تحيط بمركز الدراسة الأدبية، وبذلك نكون قد اقتربنا من مفهوم البحث الأدبي وعناصره.

3 - مفهوم الأدب وتاريخه

يهدف هذا الكتاب إلى معالجة مجموع المسائل، التي يثيرها العمل الأدبي بصفته هذه. فليس الغرض منه دراسة عمل معين أو شاعر معين أو مرحلة أو نوع أدبي بخاصيته وتقديم عرض عنه. ولئن نحن قدمنا مع ذلك أمثلة تطبيقية، فإن الغرض منها سيكون دائما توضيح طرق العمل أو المفاهيم العامة، إلا أن مجموع المسائل النظرية أو نظامها، إن صح لنا استعمال هذه الكلمة هنا، يخص الدراسة الأدبية. إن نظامها بصفته علما حيا لم ينته إلى غايته بعد، إذ طرأت عليه في العقود الأخيرة بالذات تغيرات كثيرة، وما من عمل علمي مهم ظهر حديثا إلا يعني في واقع أمره التغيير. ولا ينبغي لمن أراد أن يدخل عالم الدراسة الأدبية أن يتصور أنه يستطيع السير فوق طرق معبدة، توصله إلى هدفه بإرشاد دليل يمكن الاطمئنان

إليه. فسوف يجد نفسه دوما، وذلك بمجرد أن يتوغل فيها قليلا، مطالبا باتخاذ مواقف وقرارات، وكثيرا ما تخامره الشكوك فيما إذا كانت هذه الطرق، التي قطعها حتى الآن، صالحة فعلا، توصله إلى مسافة كافية، وتسمح له بالسير في الاتجاه الصحيح.

ثمة جزء مهم من المسائل النظرية كلها يساعد على التفكير في جوهر العمل الفني الشعري. ونظرا إلى أن الشعر، كما رأينا، يتميز بما في لغته الخاصة من قوة وفعالية، فإن البحث فيه يصبح قسما من علم اللغة. فالأدب وعلم اللغة مرتبطان ببعضهما ارتباطا وثيقا. هناك حقا فصل بينهما في الجانب التطبيقي، وقد أدى التخصص الدقيق إلى انفصال أحدهما عن الآخر بشكل متزايد. إلا أن هذا التطور لم يكن في صالحهما وأضر بمجموعة من البحوث الخصبة. يجب على المؤرخ الأدبي أن يكون له تكوين لغوي متين، وإن هو اقتصر على دراسة أعمال لغته القومية، ولا يمكن اللغوي إلا أن يكسب إذا هو حرص على ملاحظة اللغة هناك في المكان الذي تحيا فيه بقوة كبيرة، أعني في الشعر.

إن المجهودات التي تبذل لمعرفة طبيعة الأعمال الشعرية ليست ميزة من ميزات التفكير الحديث. ومن التماثيل الشامخة، التي تضمنت نتائج تفكير من هذا النوع، كتاب فن الشعر لأرسطو (Aristoteles 321/22-384)، ورغم أنه وصلنا بشكل ناقص، فقد كان له مع ذلك أثر كبير في البحوث والدراسات الكثيرة التالية. وعلى من يولي اليوم المأساة اهتمامه فإن عليه أن يناقش ما كتبه عنها في هذا الكتاب. وإننا لنقتدى به، فنسمي ذلك القسم من الدراسة الأدبية، الذي يحاول إدراك ماهية الشعر وطبيعة الأعمال الفنية الشعرية، فن الشعر. وسوف يتضح فيما بعد أنه يتفرع إلى دوائر من المشكلات الخاصة، ولكنه يمثل على أية حال الدائرة الداخلية للدراسة الأدبية.

لقد وصفنا كتاب فن الشعر لأرسطو بأنه من أوائل تماثيل الدراسة الأدبية، وعلينا أن نذكر من العصر الروماني بالدرجة الأولى «رسالة إلى بيسونس Epistula ad Pisones» لهوراس، التي أصبحت تدعى منذ كانتيليان (ت 96 Quintilian) «عن

فن الشعر De arte poetica». وتنضم إلى هذين الكتبين كتب أخرى مثل «الخطيب Orator» و«التقسيم Partitiones» و«الأماكن العامة Topica» وغيرها لشيرشون Ciceron (106 431 ق م) و«مدرسة الخطابة Quintilians Institutie Oratoria» لكانتيليان وغير ذلك. وقد سيطرت هذه الكتب بالذات على مذاهب الشعر في العصور الوسطى، وكان لها مكانها في مادة الخطابة والنحو، ثم كان لكتب فن الشعر القديمة أثرها الحاسم في مجهودات الإنسانين ومفكري القرنين السابع عشر والثامن عشر في هذا السياق. وإذا كانت هذه المجهودات قد اقتصرت دائما على مجال الشعر قصد إيجاد القوانين الثابتة، التي يتبعها ويجب أن يتبعها الشعر، فإن لذلك علاقة بالروح الخاصة لهذين القرنين. لقد كانت كتب الشعر في هذا العصر معيارية وتتطلب الخضوع لمعاييرها في كل ممارسة شعرية.

ومن أراد أن يشتغل بما لتلك العصور من شعر فإنه يحتاج -لفهمها- إلى معرفة هذه الكتب الخاصة بفن الشعر، التي هي في الوقت نفسه معالم في تاريخ الدراسة الأدبية. وسنذكر أهمها ونورد بعض الأعمال الخاصة بفن الشعر ونبدأ بالعصور الوسطى:

ا. فرال، كتب فن الشعر في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، باريس 1923.

E. Faral, Les Arts poétiques du 12e et 13e siècle, Paris, 1923;

هـ. برينكمان، عن جوهر شعر العصور الوسطى وشكله، هاله 1928.

H. Brinkmann, Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung, Halle 1928;

س.هـ. هاسكنز، دراسات في ثقافة العصور الوسطى، أوكسفورد 1929.

C.H. Haskins, Studies in medieval culture, Oxford 1929;

ا. باتشي، النقد الأدبي (من العصور القديمة إلى عصر النهضة)

O. Bacci, La critica Letteraria (dall Antichità classica al Rinascimento, Milano).

هـ. غلونتس، الجماليات الأدبية في العصور الوسطى، بوخوم 1937.

H. Glunz, Die Literarästhetik des mittelalters, Bochum 1937;

ا. ر. كورتيوس، عن الجماليات الأدبية في العصور الوسطى، مجلة علم اللغة.

E.R. Curtius, Zur Literarästhetik des Mittelalters. Zeitschrift für romanische Philologie, 1938;

نفسه، الشعر والبلاغة في العصور الوسطى، المجلة الألمانية، 1938.

Dichtung und Rhetorik im mittelalter, Dtsch. Vierteljahrsschr. 1938;

نفسه، الأدب الأروبي والعصر اللاتيني الوسيط، بيرن 1954.

Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1954;

أوغست بوك، المفاهيم الشعرية الايطالية، القسم الأول: من العصور الوسطى إلى نهاية عصر النهضة: كيل 1942.

August Buck, Italienische Dichtungslehren. Teil I: Vom Mittelalter bis zum ausgang der renaissance. Hab. Schr. Kiel 1942 (Masch. Schr);

ج.و.هـ. آتكنز، النقد الأدب الانجليزي: مرحلة العصور الوسطى، كامبردج 1943.

J.W.B., Atkins, English literary Criticism: The medieval phase, Cabmridge 1943.

كتب الشعر عند الانسانيين:

هيرونيموس فيدا (1520 أو 1527 Hieronimus Vida)

تريسينو (1529 أو 1563 Trissino)

انت. فيبرانوس (1558 أو 1579 Ant. Viperanus)

انت. ريكوبونوس (Ant. Riccobonus 1587)

ج. بونتانوس (J. Pontanus 1594)

غ. ج. فوسيوس (G.J. Vossius 1647)

وأهم كتب فن الشعر هذه هو كتاب:

يوليوس تسيزر سكاليغر: فن الشعر في سبعة كتب

Julius Caesar Scaliger: Poetices libri septem (1561)

وعروض: ك. بورينسكي، فن الشعر في عصر النهضة، K. Borinski, Die poetik der renaissance, 1886;

ج. ا. سبينغارن، تاريخ النقد الأدبي في عصر النهضة، نيويورك، 1925.

J.E. Spingarn, A history of literary Criticism in the Renaissance, New York 1925

س. ترابلاتسا، النقد الأدبي في عصر النهضة (تاريخ الأنواع الأدبية) ميلانو.

C. Trablaza, La Critica Letteraria nel Rinascimento (Storia dei generi letterari), Milano

كتب فن الشعر الايطالية:

مينتورنو، فن الشعر (Minturno, Arte poeticà 1563)

كاستلفيترو، شرح لكتاب الشعر لأرسطو

(Castelvetro, Kommentar zu Aristoteles 1570)

تاسو، أحاديث عن الفن (Tasso, (Discorsi dell Arte 1587

موراتوري، الشعر الكامل (Muratori, Perfetta Poesia 1705/6)

جوفان فيتشينتسو غرافينا، أصل الشعر

(Giovan Vincenzo Gravina, Ragion poética 1708)

وهناك عرض: ك. فوسلر، النظريات الشعرية في بداية النهضة الايطالية

(K. Vossler, Poetische Theorien in der Italien. Frührenaissance 1900

C. Trabalza)

كتب فن الشعر الفرنسية:

دي بيلي، دفاع واشادة (Du Bellay, Defense et Illustration 1549)

جول دي لا ميسناديير (Jules de la Mesnardière 1640)

المؤلفون الذين شاركوا في معارك السيد (Querelle du Cid)

ومعارك القدماء والمحدثين (Querelle des anciens et modernes)

بوالو، فن الشعر (Boileau, Art poétique 1674)

ب. أندري، مقالة عن الجميل (P. André, Essai sur le Beau 1711)

دي لاموت، مقالة عن المأساة (De la Motte, Discours sur la 1723 (tragédie

فولتير، مقالة عن الشعر الملحمي -

(Voltaire, Essai sur la poésie épique 1729-1726)

باتو، إعادة الفنون الجميلة إلى أصل واحد

(Batteux, Les Beaux-Arts réduits à un même principe 1746)

ديدرو، عن الجميل (Diderot, Sur le Beau 1751)

عروض: روني براي، نشأة المدرسة الكلاسيكية في فرنسا

(René Bray, La formation de la doctrine classique en France 1931)

وجورج لوت، فن الشعر الكلاسيكي في القرن الثامن عشر.

Georges Lote, La poétique classique au XVIIIe siècle

كتب في الشعر الاسبانية:

لوبيت بينثيانو، فلسفة الشعر القديمة

(Lopez Pinciano, Filisofia antigua poética 1596)

لوبه دي فيغا، الفن الجديد في صناعة الملهاة

(Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias 1709)

فرنثيسكو كسكاليس، ألواح شعرية (Francisco Cascales, Tables poéticas 1617)

غراثيان، النكتة وفن الاختراع (Gracian, Agudeza y Arte de Ingenio 1648)

لوثان، فن الشعر (Luzan, Poética Arteaga, De la belleza ideal 1737)

عرض: مينيديث اي بيلايو، تاريخ الفكر الجمالي في اسبانيا، مدريد 1940.

Menéndez y Pelayo, Historia de las Ideas Estêticas en Espagna.

كتب فن الشعر الألمانية:

أوبيتس، كتاب الشعر الألماني (Opitz, Buch von der deutschen 1724) Poeterei

غيورغ ف. هارسدورفر، أقماع شعرية

Georg Ph. Hatsdörffer, Poetischer Trichter 1653-1647)

غوتشيد، فن نقد الشعر (Gottsched, Kritische Dichtkunst 1730)

باومجارتن، علم الجمال (Baumgarten, Ästhetik 1758 - 1750)

برايتينغر، فن نقد الشعر (Breitinger, Critische Dichthunst 1740)

(ليسينغ) (Lessing)

سولتسر، النظرية العامة للفنون الجميلة

Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen künste 1774-1771)

ب. ماركفارت، تاريخ فن الشعر (ج1 1937، ج2 1956، ج3 1957

B. Markawardt, Geschichte der Poetick

كتب فن الشعر الانجليزية:

غ. بوتنهام، فن الشعر الانجليزي (G. Puttenham, art of English 1589) poesy

درايدن، مقالة في الشعر الدرامي (Dryden, Essay on dramatic 1668) poesy

بوب، مقاله في النقد (Pope, Essay on Criticism 1711)

هوغارث، تحليل الجمال (Hogarth, Analysis of Beauty 1753)

بورك، السامي والجميل (Burke, The sublime and beautiful 1756)

لود كاميز، عناصر النقد (Lord Kames, The elements of Criticism 1762)

هاغ بلير، قراءات في البلاغة والأدب المحض

(Hugh Blair, Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres 1783)

عرض: سانتسبوري، تاريخ النقد، 1902 وما بعدها، ج.و.هـ اتكينس، النقد الأدبي الانجليزي: النهضة، لندن 1947، القرن السابع عشر والثامن عشر، لندن 1951.

Saintsbury, History of Criticism.; J.W.H. Atkins, English Literary Criticism: The Renascence; 17 th and 18th Centuries.

وكانت ميزة كتب فن الشعر المذكورة (وكذلك ما لم نذكره منها) تتمثل في موقفها المعياري، فقد كان «الناقد الفني» يعتقد أن هذه الكتب تحتوي على المعايير، التي تمكنه من فهم كل عمل أدبي والحكم عليه. وإننا لنجد هذه المعايير التقويمية المتشابهة في كل الأعمال التي تنتمي إلى كل العصور وتخص كل الشعوب، لأنه لم يكن هناك من وجهة نظر عصر التنوير سوى علم جمال شعري واحد أو لم يوجد

سوى ذوق واحد. وقد وصلتنا نماذج تطبيقية من الأحكام التقويمية، درس النقاد على أساسها كل شاعر بناء على أصناف محددة (مثل الابتكار inventio، ونظم الشعر versificato، والبناء constructio، وغير ذلك)، ويعطى له في كل مرة من صفر إلى عشرين نقطة، وكان هومير يأخذ دائما أعلى رقم في هذا التقويم.

إلا أنه كان على القرن الثامن عشر أن يضع أساس انشغال نظري بالشعر مغاير تماما. وإذا كان النقاد حتى ذلك الحين قد عرفوا استنادا إلى هوراس الفائدة والمتعة "prodesse et delectare" بصفتهما الوظيفتين الحقيقيتين والخاصيتين المكونتين له وفقا لذلك، فقد أدركوا عن طريق التجربة أن هناك طبقات أخرى للنفس فيما يخص التجربة الفنية غير الإعجاب الجمالي والإدراك الفكري. (رينه وليك بصدد وضع كتاب عن النقد يتكون من أربعة أجزاء ابتداء من منتصف القرن الثامن عشر إلى العصر الحاضر: «تاريخ النقد الحديث، ج1 وج2، يال، المطبعة الجامعية History of Modern Criticism, Yale Univ. 1955

ولكي نفهم التجارب الجديدة يمكننا أن نضرب مثلا، يستطيع بعض القراء أن يعيشوه بأنفسهم. هذا انسان يصل إلى مدينة مجهولة ويسير في شوارعها متئد الخطى. وفجأة يجد نفسه أمام أثر فني، أمام كنيسة مثلا، تجلب انتباهه بنبل نسبها وتناسق أجزائها وجمالها. ولنقل أنه عرف فيها أثرا غوطيا، ولكنه يريد أن يعرف عنها شيئا أكثر. وعندئذ يعلم أن الأمر يتعلق ببناية تعود إلى القرن التاسع عشر. فيشعر بالخجل ويحس بطريقة غريبة أن الأرض قد انخسفت من تحت قدميه، وتنتهي العلاقة الداخلية بالبناية فجأة، ومع ذلك يبقى الانطباع الجمالي ماثلا، إذ لم يتزحزح عن مكانه حجر واحد، ولكن يبدو أن التجربة الجمالية لم تكن بالنسبة إلى المتأمل الحديث إلا جزءا من التجربة الكاملة. لقد خيل إليه أن هناك بشرى تصل إليه من البناية، في حين أنه لم يسمع أكثر من كذبة. ويتصور نفسه واقفا أمام شكل من أشكال التعبير الإرادي، من التعبير الضروري الفريد، ويرى نفسه مضطرا إلى الإقرار بالعجز الإبداعي. فهو لم يأخذ البناء على أنه شكل جمالي، وإنما أخذه، ويمكننا أن نقول ذلك بكلمة واحدة، على أنه وثيقة.

ويمكننا أن نأخذ المثل المعاكس. يسمع شخصا ما قصيدة، فلا تترك في نفسه انطباعا كبيرا، وهي لا تعني الكثير بالنسبة إليه، ثم يعرف أنها لشاعر يحظى باحترام خاص، فإذا هو عاد إليها وقرأها مرة أخرى، فإنها تصبح عندئذ قصيدة من نوع آخرتقريبا، مع أنها لم تتغير فيها كلمة واحدة، وتبدو له الآن موحية وذات معنى محدد، ويحس بها ثانية ضمن التوسع في معناها، وذلك بصفتها وثيقة تعبر عن شخصية مبدع. إن التجربة بوصفها وثيقة ما هي إلا تجربة فردية، وتبعا لذلك فهي تاريخية. ومن غير أن نوازن بين غناها وفقرها بالنسبة إلى التجربة «الجمالية» المحضة، يكفينا هنا أن نأكد أن هذا التحول الأساسي في معايشة الأعمال الفنية قد تم في القرن الثامن عشر، على أن الأثر الأدبي كان يظهر في الوقت نفسه ملامح الكاتب المؤثر الجوهرية والدوافع التي يولدها. وهكذا حدث تحول في تفسير الشعر وفي مفهوم الفنان. لقد أوجد القرن الثامن عشر المفاهيم المناسبة للأوضاع والمواقف الجديدة، وصاغ الأسئلة الجديدة، التي تطرح في هذا السياق. وكان السبق في هذا للمفكرين الانجليز والألمان قبل كل شيء، ولنذكر بعض المفاهيم الخاصة بـ«الدراسة الأدبية» الجديدة:

1 - العمل الفني يحتوي على «معنى» خاص، على «مضمون».

2 - العمل هو «تعبير» فنان خالق.

3 - الشاعر هو الصورة القديمة للفكر الخلاق.

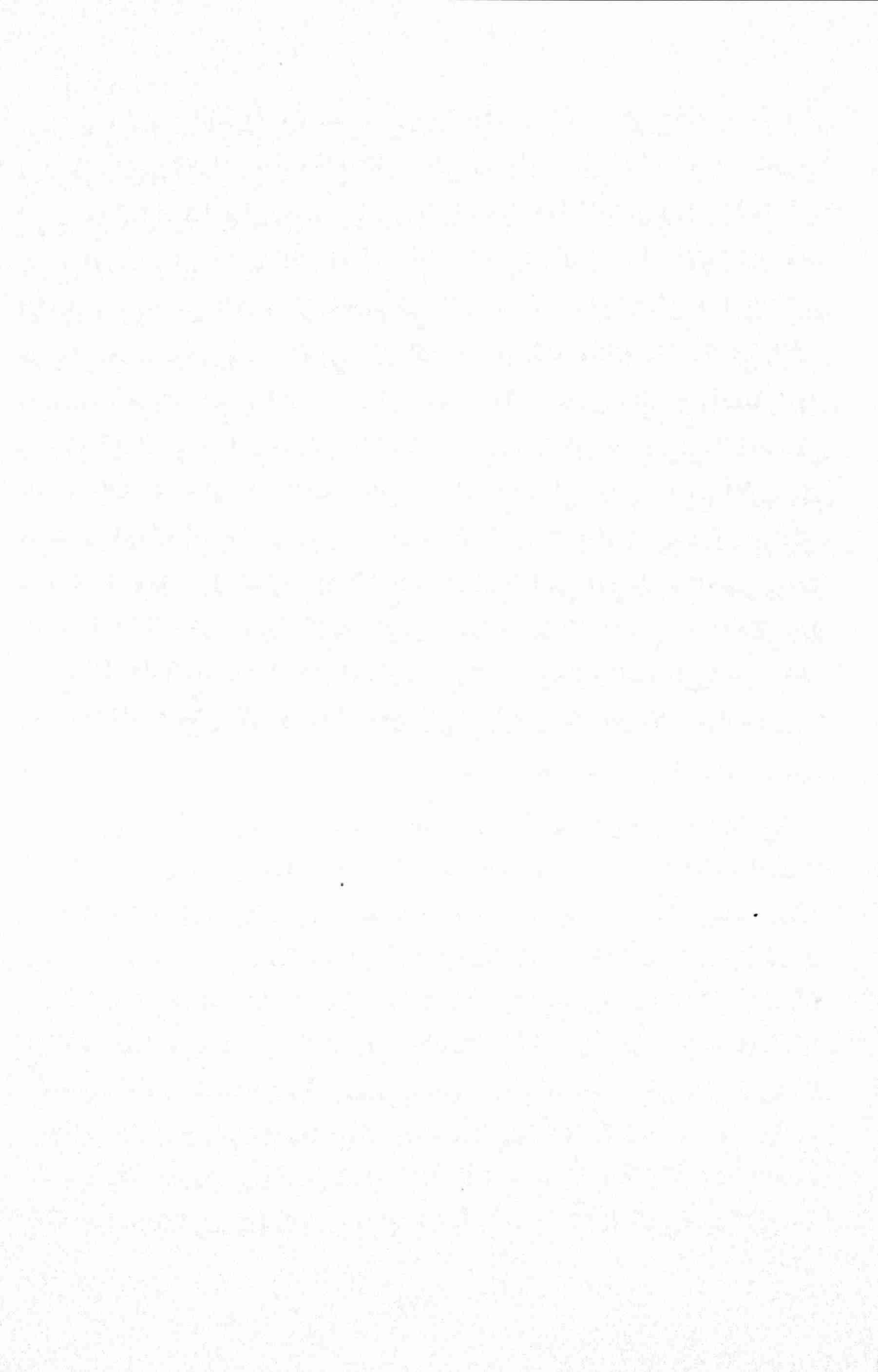
4 - إلى جانب معرفته بالشاعر عرف القرن الثامن عشر كذلك الوحدات الخلاقة التي تكمن في «روح العصر» و«روح الشعب».

5 - العمل الشعري وثيقة «تاريخية»، وقد نتج عن هذا المفهوم الجديد للتاريخ كما طرحه القرن الثامن عشر أن أصبح من الضروري معرفة الشروط التاريخية للعمل الفني حتى نتمكن من فهمه فهما كاملا. لقد قدم لنا هيردر (Herder 1803-1744) بمقالته عن شكسبير مثلا عن مدى ما يمكن أن تساهم به معرفة تاريخ اليونان أو انجلترا في فهم المسرحية اليونانية أو الاليزابيثية.

وبذلك تم شق طرق جديدة ووقع السير فوق بعض أجزائها، وظهر التفسير الوصفي التاريخي إلى جانب التقويم الجمالي للعمل الفني، وبذلك ظهر فن الشعر إلى جانب التاريخ الأدبي الحقيقي. ونشأت على يد المدرسة الرومانسية فروع تاريخ الأدب العام وتاريخ الأدب القومي بوصفها فروعا علمية. وفي الوقت الذي شكل فيه رجال مثل يونغ (Young 1765-1783) وهيوم (Hume 1776-1711) وفينكلمان (Winckelmann 1768-1717) وغيرهم مجموعة من رواد التفكير الجديد، قدمت مادام دي ستايل (Mme de Stael 1817-1766) كتابها «عن ألمانيا De L'Allemagne» وأوغوست فيلهلم شليغل (A.W. Schlegel 1845-1767) كتابه «محاضرات عن الفن الدرامي والأدب Verlesungen über dramatische kunst und Literatur» أبعد تطبيقات التفكير الجديد أثرا، وإن لم تكن أولها ولا أفضلها. وأنشئت تدريجيا كراس لتدريس الأدب في كل الجامعات، وهي مراكز المعالجة النظرية للأدب. وقد كانت مساهمة النقاد والكتاب المسرحيين وكذلك الهواة أهم بكثير مما هو عليه الأمر في كل العلوم الأخرى تقريبا. وينبغي لنا أن نذكر أن الشعراء هم الذين كانوا، وهذا حتى وقت قصير، قد جعلوا من جمال الأدب في فرنسا محل نزاع بالنسبة للعلماء «المستقبليين».

في البداية تم التركيز خلال القرن التاسع عشر على تاريخ الأدب، بينما لحقت الاستهانة بالشعر، وشوهت سمعته بسبب الاتجاهات المعيارية، التي سادت القرن الثامن عشر، ولم يدافع عن الشعر سوى عدد قليل من المفكرين. وقد بدا خلال فترة طويلة أن هناك تطابقا بين الدراسة الأدبية وتاريخ الأدب، واتضح ضمن تاريخ الأدب أن لمفهوم الشاعر، الخلاق، دلالة كبيرة. ويكفي أن نفتح كتابا من كتب تاريخ الأدب الوجيهة للتاكد من أن هذه الكتب كانت في الواقع عبارة عن دراسات متتالية للشعراء. ذلك أن ما يسمى بالمذهب الوصفي حصر العمل التطبيقي بصورة رئيسية في ثلاثة قطاعات، تمثلت في نشر النصوص الأدبية المحققة، وبحث المصادر وتاريخ نشأة الأعمال الفنية، ودراسة حياة الشاعر دراسة وافية قدر الإمكان. وقد قدم لنا تاريخ الأدب في القرن التاسع عشر أعمالا جليلة في هذه الميادين الثلاثة. وبعد ذلك

توسعت الأسس النظرية وتوسعت طرق العمل بالتغلب على المذهب الوصفي الفلسفي، إذ تم الإعلان منذ مطلع القرن على عدد كبير من المناهج وتمت تجربتها إلى درجة أننا نستطيع أن نصف تناقض الآراء حول هذا الموضوع بأنه يشكل أزمة تاريخ الأدب. وإلى جانب الفلسفة كان لعلم النفس، والفن، وعلم الاجتماع، وعلم الأحياء وغيرها من العلوم أثر حاسم في ذلك إلى حد ما. إلا أن هذا التناقض سيزول بعدئذ حين يسود الوعي بأن لفن الشعر كله مكانة خاصة في الأدب «الجميل» بصفته النواة، التي يجب أن يكون بحثها أخص وظائفه وألصقها به. والواقع أن البحوث، التي تتناول الخصائص الشعرية قد عادت إلى الظهور في العقود الأخيرة. فظهر فن الشعر على قدم المساواة إلى جانب تاريخ الأدب وتم الاعتراف له بأنه أقرب الفنون إلى الدراسة الأدبية. وبذلك تقلد تاريخ الأدب وظائف جديدة، وقد وفق اميل شتايغر (Emil Staiger 1908) في فهم طابع العصر عندما قال سنة 1939 في مقدمة كتابه «الزمن بصفته مخيلة الشاعر Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters» بأن تاريخ الأدب «يحتاج اليوم إلى تجديد، فقد سئم مما قام به حتى الآن، وعليه أن يعود إلى البداية ليتمكن من الاستمرار».



الفصل الأول

الشروط اللغوية

قبل الدراسة العلمية للنصوص الأدبية لا بد من توفر بعض الشروط الضرورية، وتسمى بالشروط اللغوية، وهي مشتركة بين كل العلوم التي تجعل من النصوص قاعدة للعمل.

1 - تحقيق النصوص

إن الشرط الأول في تحقيق نص من النصوص، كيفما كانت طبيعته -هو أن يكون نصا يمكن الاعتماد عليه، إلا أن هذه المتطلبات، التي تكمن فيه، لا تتضح لنا حين يتعلق الأمر بطبعة ظهرت حديثا. فالرواية الجديدة، التي يشتريها الإنسان من المكتبة، قد تم تصفيفها على يد الطابع بناء على مخطوطة المؤلف. وقد حرص المؤلف نفسه على إزالة الأخطاء المطبعية كلها أثناء تصحيحه للملازم (ويساعده في ذلك من يشرف على المطبعة ودار النشر) وأضاف إلى ذلك التغييرات، التي بدت له ضرورية.

والرواية كما هي الآن بين أيدينا هي الرواية التي أرادها المؤلف بكل كلمة فيها وبكل علامة من علامات الوقف وهي بذلك رواية موثوق في صحتها. والنص الوثوق فيه يمكن أن يحدد بأنه نص يمثل إرادة المؤلف.

ولكن الأمور تبدو أصعب من ذلك عندما يتعلق الأمر بنصوص مات مؤلفوها، ويعاد طبعها مع ذلك بصورة مستمرة. ولا ريب أن ذلك الذي يذهب إلى المحل ويشتري طبعة رخيصة إلى أقصى حد ممكن من مغامرات «سيمبليسيوس سيمبليتيسيموس "Simplicius Simplicissimus"، للكاتب غريملسهاوزن (Grimmelshausen 1676-1622) يعتقد أن بيديه النص الصحيح، إلا أنه لا بد أن يصل بعد حين من التفكير إلى أن هناك أناسا مختلفين قد وضعوا أنفسهم بينه بصفته قارئا وبين الشاعر. فثمة أولا الرجل الذي ضبط الكتابة في الطبعة الأخيرة على الشكل الحديث. وفيما يخص الفهم الصحيح والانشغال النظري لا أهمية عادة لنوع الكتابة الذي يظهر به النص الأدبي أمام العين المجردة. ذلك أن الأهم من ذلك هو وضع علامات الوقف، ففي مثل هذا السياق يمكن أن يتغير معن الجملة حين تحل فاصلة محل نقطة وما أشبه ذلك من التغييرات، التي يلحقها به الناشر الأخير قصد تسهيل عملية القراءة، غير أن هذه الرغبة المشروعة في تسهيل قراءة عمل فني والإبقاء بذلك عليه كما هو قد تصل إلى أبعد من ذلك. ومن الممكن أن يضاف إلى هذا أن الأشكال اللغوية والكلمات القديمة، التي لم يعد جمهور اليوم يفهم معناها، يتم تعويضها بالأشكال والكلمات السائرة. وليس من المستبعد أن يكون المصفف نفسه قد أساء الفهم، فغير النص. وفي وسعنا أن نتصور ما يمكن أن يحدث إذا اعتمد طابع متأخر على طبعة من هذا النوع وواصل سوء الفهم والتغيير. إن السهو وسوء استعمال الأفكار المتزاحمة يساهمان على حد سواء في إفساد النصوص.

وكثيرا ما تقع الأخطاء في حياة الشاعر وتحت نظره، فقد تضمنت طبعات مؤلفات غوته منذ ألف وثمانمائة هذا السطر من قصيدة «القرنفلة Veilchen» وهو:

Es sank und starb und freut sich noch

غرقت وماتت وما فتئت تفرح

فجاء في صيغة:

Es sang und starb und freut sich noch

غردت وماتت وما فتئت تفرح ..

ولهذا لا ينبغي لنا أن نمنح ثقتنا الطبعات التي تظهر بعد مضي فترة حفظ الحقوق لمؤلفها دون أن يكون للشكل الذي حققت به نصوصها ما يبرره.

ويبدو أن النجاة من ذلك تمكن في الرجوع إلى الطبعة الأولى، التي هي أقرب إلى إرادة الشاعر. على أنه لا يستطيع كل إنسان، يريد أن يقرأ النص الصحيح لعمل من الأعمال، أن يشتري الطبعة الأولى، ويكفي في ذلك طبعة موالية يتوفر فيها النص الأصلي. وكل طبعة من هذا النوع نسميها طبعة «محققة».

وهناك طبعا أسئلة جديدة تظهر في الحين فيما يخص مغامرات سيمبليتسيسموس كما هو الأمر بالنسبة للأعمال الأكثر قدما. ترى هل يمكننا أن نعتبر الطبعة الأولى صحيحة؟ لم يكن الشعراء في العصور القديمة يقومون هم أنفسهم عادة بالتصحيح، فبعد أن يقدموا المخطوطة للطبع تنقل قضية المحافظة عليها إلى غيرهم وتخرج من أيديهم. ومن واجبنا على أية حال أن نضع في حسباننا أن الطابع قد أحدث بعض التغييرات، التي طالبت بها سلطات الرقابة. فليس الشاعر، وإنما هو الناشر الذي يجب عليه أن يتفاوض معها. وهكذا لا تقترب الطبعة المحققة للنصوص القديمة من إرادة الشاعر إلا اقترابا يسيرا.

وتظهر فيما يتعلق بمغامرات سيمبليتسيسموس صعوبات أخرى خاصة. فلدينا طبعتان صدرت كل منهما سنة 1661. (وقد وقع الأمر نفسه بالنسبة إلى الملحمة الوطنية البرتغالية «أحفاد السياديين Os Lusiades»، ولم يتم اكتشاف زيف إحدى الصيغتين، اللتين تعودان إلى سنة 1572، وهي الطبعة التي تحمل الرمز (E) بشكل حاسم إلا في العقود القليلة الأخيرة). هناك فيما يخص مغامرات سيمبليتسيسيموس النسخة التي اعتبرت في البداية أصلية، وهي المرموز إليها بالحرف (A) في ثوب لغوي، يلائم اللغة الفصيحة المستعملة في ذلك الحين، أما

الطبعة الأخرى (B) فقد اتخذت صبغة عامية قوية، وقد رأى الناس فيها إفسادا فعليا للغة الطبعة (A)، ثم اتضح بعد ذلك أن الطبعة (B) هي الطبعة الصحيحة، وأنه من المرجح أن تكون الطبعة (A) إعادة طبع غير قانونية، قام بها ناشر جشع توقع لها رواجا أكثر من رواج الصيغة المرتبطة باللغة العامية. ومما يدل على صحة هذا الأمر أن غريماسهاوزن قد جعل النص المعدل، الذي أعده الناشر، رغم ما يمكن أن يوجه إليه من عتاب، فعلا أساسا للطبعات المتأخرة من روايته.

ولا يستطيع الناشر بناء على الأسباب المذكورة آنفا أن يكتفي بكل بساطة بنشر الطبعة الأولى. فإعادة الطبع بهذه الطريقة، ولو هي تمت عن طريق تقديم صورة طبق الأصل، أي نقل الحروف والأشكال كما هي، لا يمكن اعتبارها نصا محققا. وعلى المحقق من جهة أخرى أن يشير إلى كل التغييرات التي لحقت النص حتى ولو كان الأمر يتعلق بإصلاح خطأ مطبعي واضح، في «الهامش» ويقدم تبريرا لها، وبذلك يمكن القارئ من المراجعة والحكم. وإذا وصلتنا مخطوطة الشاعر إلى جانب الطبعة الأولى –وهذا لا ينطبق على سيمبليتيسموس كما لا ينطبق على كل أعمال القرن السابع عشر (ومن الأشياء المستثناة «بلبل الهجوم» لشبي (1591-1635 Spee, Trutznachtigall) ونصوص مهمة لبومة (1575-1624 Böhme) كما اتضح حديثا – لكان على الناشر أن يضع في الهوامش كل المواضع التي جاءت بشكل مغاير لمخطوطة الشاعر. إن هذا المثل الذي اتخذناه عن سيمبليتسيسموس يقدونا في الحين إلى مسألة أخرى. لقد كانت هناك طبعات عديدة أرادها الشاعر، ولكنها تبدو مع ذلك مختلفة. وقد سادت في العصور الأخيرة قاعدة، تنطبق على كل الأعمال المهمة تقريبا، وهي أن تظهر طبعات عديدة في حياة الشاعر وأن يستغل الشاعر هذا الوضع لإدخال تغييرات كثيرة عليها إلى حد ما. وقد جرت العادة أن يرمز إلى الطبعات بحروف لاتينية كبيرة (.. A, B, C) وإلى المخطوطات بحروف لاتينية صغيرة (.. a, b, c). (وتوجد دائما في بداية الهوامش قائمة بالرموز المستعملة وشرح للأسس التي قامت عليها الطبعة. ويحسن بالدارس أن يدرس الاثنين بعناية قبل أن يستعمل الطبعة).

وإذا كانت هناك عدة طبعات صحيحة، فلا تؤخذ بعين الاعتبار فيما يتعلق بالنص المحقق إلا اثنتان منهما: الطبعة الأخيرة التي أشرف الشاعر بنفسه على إصدارها، وهي المسماة بطبعة «اليد الأخيرة»، أي تلك التي تمثل الإرادة النهائية للشاعر، والطبعة الأولى من العمل (editio princeps). فبذلك ينفصل العمل عن مؤلفه ويبدأ حياته الخاصة وتبدأ كذلك تأثيراته. ويفضل الباحث عادة طبعة اليد الأخيرة، ويتخذها أساسا لتحقيق النص. وقد جاء هذا نتيجة لذلك المفهوم الفلسفي للشاعر، الذي كان يعني بالنسبة إلى القرن التاسع عشر أكثر مما يعنيه عمله، ومن ثم اعتبرت إرادته الأكثر «نضجا» حاسمة. وكيفما كانت الطبعة التي تتخذ أساسا، فإن من واجب الناشر أن يشير في الهوامش إلى جميع الاختلافات، التي تتضمنها النسخ المخطوطة والمطبوعة.

أما في حالة سيمبليتسيسموس، وهو ليس وحده في هذه المسألة، فكانت اختلافات الطبعة الأخيرة عن الطبعة الأولى، التي نبذها الشاعر، معتبرة طبعا إلى درجة أن الهوامش كانت غير صالحة للقراءة بشكل صحيح، خاصة وأن غريملسهاوزن كان قد أدخل عليها في أثناء ذلك تغييرات كثيرة وأعطاها طابعا حديثا. ولذلك كانت دعوة الباحثين إلى إصدار الطبعة الأولى في طبعة جديدة تكون في متناول أيديهم عند وضع دراساتهم الأدبية.

لقد كان كونراد فرديناند ماير (Conrad Ferdinand Meyer 1898-1825) واحدا من الحريصين على تناول أعمالهم بالمراجعة والتغيير، فهناك أشعار كثيرة له، وردت في أربع صيغ، وخمس صيغ، وست صيغ. وبذلك توفرت لدينا مادة غزيرة لدراسة التطور الداخلي للفنان وملاحظة مدى قوة الدوافع الشعرية الخاصة وقدرتها على التطور النمو.

لقد جمع كورت فايس (Kurt Wais 1959-1907) كتيبا مفيدا من الشعر الغنائي الفرنسي تحت عنوان «الصيغ المضاعفة في الشعر الغنائي الفرنسي من مارو إلى فاليري Doppelfassungen französischer Lyrik von Marot bis Valéry (Rom. Üb, texte, Halle 1936)

وأدخل الروائيون كذلك تغييرات على أعمالهم المطبوعة، ولذلك علينا أن نحرص على الحصول على طبعة يمكن الاعتماد عليها بالنسبة إلى روايات القرن التاسع الشهيرة خاصة. فقد أعاد مانتسوني مثلا النظر في روايته الشهيرة «الزوجان الجديدان I Promessi Sposi» من الناحية اللغوية بشكل مستفيض. وأهم الطبعات هي طبعة س. كمريلا S. Caramella (كتاب ايطاليا Scrittori d'Italia) أو الجزء الثاني من المؤلفات الكاملة (أعمال الكسندرو مانتسوني، طبعة ألتشيناريو Alessandro Manzoni, Le opere di A.M.; Edizione del Centenario (1827-1927 ولم يكن غوتفريد كيلر (Gottfried Keller 1890-1819) راضيا عن الصيغة الأولى لكتابه «هاينريش الأخضر Der Grüne Heinrich» حتى إنه لعن اليد التي قادت تلك الصيغة إلى النور، ولكن البحث لم يهتم بذلك. ولم تنقذ لنا الطبعة الجديدة للصيغة الأولى، التي اختفت من السوق واعتبرها البعض أهم من الصيغة الثانية، عملا أدبيا فحسب، وإنما قدمت لنا في الوقت نفسه مادة للمقارنة، تسمح لنا بالوصول إلى نتائج مهمة عن تطور كيلر الفكري والفني.

وكان فلوبير في فرنسا ممن يهتمون بأعمالهم، فقد عرفت أعماله كلها تقريبا تحولات متنوعة حتى الطبعة الأولى منها. فالصيغة الأولى لـ«التربية العاطفية Education Sentimentale»، التي لها طبعا علاقة ضئيلة بالرواية، لم تظهر إلا في سنة 1912، ولم نتمكن من الاطلاع على بدايات «السيدة بوفاري Madame Bovary» ومراحل تطورها إلا قبل فترة قصيرة. فقد مكنتنا طبعة الآنسة غ.لولو: Mlle G. Leleu: Madame السيدة بوفاري ومسودات وأعمال ناقصة غير منشورة Bovary, Ebauches et fragments inédits, 2Bde., Paris 1936 من القاء نظرة خاصة جدا على ورشة هذ الفنان الكبير.

أما فيما يتعلق بالممارسة التطبيقية، التي تفحص تاريخ نصوص عمل من الأعمال قصد الوصول إلى نتائج خاصة بتطورالفنان، فإننا نقترح طريقة العمل الموالية: ينبغي أن يتدرج الفحص من طبقة إلى طبقة أخرى، بمعنى أن يتم أولا فحص كل التغييرات التي طرأت على النصوص في الطبعة الأولى والطبعة الثانية، ثم في الطبعة الثانية والثالثة وهكذا. وعلى الباحث أن يسجل النصوص المتغيرة كما

هي في ورقة خاصة، وأن يقيد في الوقت نفسه، في الزاوية العليا من الجهة اليسرى، التعبير الذي يغلب على ظننا أنه كان السبب في ذلك التغيير في (التركيز، والإيقاع، والجرس، والتنوع، والرؤية الأكثر عمقا وما أشبه ذلك). وبهذه الطريقة تنتظم الأمثلة الكثيرة لكل طبعة في مجموعات قليلة (ومن الممكن جدا أن يظهر المثل نفسه في المجموعات الكثيرة، وغالبا ما تكون الأسباب الجرسية والإيقاعية ذات أثر في ذلك). وبعد هذه العملية يبدأ فحص كل مجموعة، إذ لا يكفي أن نثبت أن الحس الجرسي كان سببا في التغيير، وإنما يجب محاولة تحديد هذا الحس الجرسي عند المؤلف وكذلك إحساسه الإيقاعي وما شابه ذلك. وبعد هذا ينبغي التوصل من خلال المجموعات المختلفة إلى الموقف الموحد المشترك، الذي يكمن خلفه. وعلى ذلك يقوم الأساس الذي يمكننا من رسم صورة لتطور المؤلف. ولا ينبغي أن يقلقنا ما قد نجده في كل طبقة من حالات، تأبى أن تندمج في مجموعة أكبر، بل تتعارض مع الأصناف، التي تم التوصل فيها. ولا يجوز للباحث أن يحاول إقحامها بالقوة في صنف من الأصناف، ومن واجبه كذلك أن يدع لتفسيره مجالا كبيرا، يسمح له عند تناول النص بخفة الحركة والمرونة.

ويمكننا القول على نحو ما بأنه كلما وجد أمثلة منفردة أو متناقضة، كان ذلك أفضل، بمعنى أنه يحق له عندئذ أن يفترض أنه عالج موضوعه بطريقة مناسبة، فالتغييرات، التي يلحقها الفنان بعمله، ليست في النهاية عملية آلية، يمكن أن تتم بصورة دقيقة. ويتحقق الغرض من البحث حين ينتهي بنا إلى الكشف عن الموقف الموحد، الذي يمكن خلف ما طرأ على كل طبقة من تغييرات.

لقد اتضح لنا ما يمكن أن تقدمه لنا الطبعة المحققة لنص جديد، فهي تسمح بمعرفة تطور نص من النصوص ابتداء من المخطوطة (ولربما ابتداء من التصحيحات الأولى) إلى الصيغة الأخيرة، التي تمثل إرادة الشاعر، وتسمح لنا كذلك بمعرفة تطور الشاعر نفسه من خلالها.

ولكن الأمر يختلف بالنسبة إلى طبعات النصوص التي تعود إلى العصور الوسطى. فلدينا، إذا نحن استثنينا حالات قليلة، صيغة «صحيحة»، وهي الصيغة

التي أعدها المؤلف، ولم تصل إلينا منها عادة غير النسخ المتأخرة، التي لحقها التغيير. ولئن كانت الطبعة المحققة للنصوص الأحدث تساير تطور هذه النصوص نحو الأمام، فإن على الطبعات المحققة لنصوص العصور الوسطى أن تحاول العودة إلى الوراء لتصل إلى صيغة الشاعر، فتفحص الصيغ المختلفة، التي وصلتنا فيها، وتقارن بينها، وتوازن بعضها ببعض بصورة نقدية.

إن النصوص، التي وصلتنا من العصور الوسطى في شكل مخطوطات، كثيرا ما تفصلها قرون عديدة عن الزمن الذي كتبت فيه النصوص الأصلية. لذلك ينبغي لنا أن نضع أساسا في حسابنا أنها تسمح، لأسباب لغوية في بداية الأمر، بإدخال تغييرات كثيرة جدا، يضاف إلى ذلك أن نساخ العصور الوسطى لم يكونوا يحترمون كلمة الشاعر احتراما يضاهي احترام الناشر الحديث لها. وهكذا يتضح أن نشر النصوص القديمة في طبعة محققة مغامرة عويصة، تتطلب من الناشر معرفة دقيقة بالأوضاع اللغوية في عصر النص الأصلي وكذلك المخطوطات المتبقية.

ولاعطاء مثال عن كيفية ظهور النص الأصلي المحقق وطريقة قراءته نقدم بعض الأبيات للشاعر فالتر فون درفو غلفايده (1230-110 Walter von der Vogelweide) من طبعة كارل فون كراوس Carl von Kraus (الطبعة العاشرة، برلين/لايبتسيغ 1936) مع الهامش الموجود في الصفحة الثالثة والستين:

45,37 Sô adie bluomen ûz dem graze dringent,
same si lachen gegen der spilden sunnen,
46,I in einem meien an dem morgen fruo,
und diu kleinen vogellîn wol singent
in ir besten wîse di si kunnen,
waz wünne mac sich dâ gelîchen zuo?
5 ez ist wol halb ein himelrîche.
suln wir sprechen waz sich deme gelûche,
sô sage ich waz mir dicke baz

in mînen ougen hât getân,
und taete ouch noch, gesaehe ich daz.

حين تنبثق الأزهار من العشب
وتبتسم في وجه الشمس العابثة
ابتهاجا في صبيحة يوم من شهر ماي،
فتغني الطيور الصغيرة بسخاء،
وبأجمل ما تستطيع من طرق الأداء،
فأية بهجة تشبه هذه البهجة؟
إنها لتكاد تكون من الفردوس،
وما من داع للبحث عن شبيه لذلك.
يكفي أن أحدثكم عن المتعة،
التي أحستها عيناي ولا تزالان
تحسان بها إلى هذه اللحظة.

إن الأرقام الموضوعة في هامش(1) النص جزء من العد المستمر، الذي تم الاحتفاظ به في الطبعة الأولى المحققة من ديوان فالتر، التي قام بنشرها لاخمان Lachmann، يتكرر ذكرها في الهامش. ونظرة واحدة من السطر 38 إلى الأسفل ترينا أن هناك أسئلة جابهت الناشر، لأن نص السطر ورد بشكل مغاير في بعض المخطوطات. ففي المخطوطة التي أطلق عليها اسم N كلمة «هم» بدل «هكذا»، إلا أنه يحق لنا، بل يجب علينا أن نستنتج أن المخطوطات الأخرى تتفق مع الصيغة

---

(1) لم أر داعيا لترجمة الهامش المذكور، لأنه لا يتضمن أكثر من الاختلاف في رسم الكلمات وعدم ورود بعضها في عدد من النسخ، ثم إن المؤلف سيتحدث عنها في النص.

المطبوعة في النص. (وكتابة الحرف الأول من هكذا Also بالحرف الغليظ لا يعني، كما ورد في مقدمة الناشر، أن الكلمة في المخطوطة N قد كتبت بحرف غليظ، وإنما هي مجرد إشارة عملية إلى أن الأمر يتعلق بالكلمة الأولى في السطر السابق الذكر).

والتعليق الأول في الهامش، ويتمثل في النجمة الموضوعة قرب العدد 37، يشير إلى بداية قصيدة جديدة. ويمكن ترجمة علامة تساوي = بالكلمات الآتية: «لقد وردت في المخطوطات التالية». وتوجد القصيدة، في هذه الحالة التي نحن بصددها، في المخطوطات A, B, C, E, N، بينما تشير الأسطر السابقة المذكورة قبل ذلك إلى المقطع، الذي ينتمي إليه السطر الشعري المذكور في مخطوطة فالتر. ولو نحن آثارنا تقديم القصيدة كلها مع الهامش، لاستطاع القارئ أن يلاحظ بسهولة أن الترتيب في المخطوطتين C وE يختلف عن الترتيب الذي تتضمنه النسخ الأخرى، بل إنهما تضيفان مقطعا ينتمي، كما يتضح من المخطوطات المتبقية، إلى القصيدة التالية.

وقد أوضح لنا الناشر في مقدمته ماذا ينبغي لنا أن نفهم من المختصرات المذكورة A, B, C, E, N، (ولنذكر أن المختصرات المستعملة تنطبق على كل الطبعات المحققة، التي اعتمدت المخطوطات المذكورة هنا لإعداد النص، ولهذا فهي لا تتضمن أغاني فالتر فقط). إذن فمخطوطة A التي كانت أساس كل طبعات الشعر الغزلي الألماني، هي المخطوطة المسماة بمخطوطة الأغاني الصغيرة الهايدلبيرغية Kleine Heidelberger Liederhandschrift، التي كتبت في القون الثالث عشر وتحتوي على 151 مقطوعة من شعر فالتر، ومخطوطة B هي المسماة بمخطوطة فاينغارتنر Weingartner Handschrift، وتحتوي على 112 مقطوعة من شعر فالتر، ومخطوطة C هي مخطوطة هايدلبيرغ الكبيرة الشهيرة أو المخطوطة المانيسية Manessische Handschrift، وتعتبر أغنى وأجمل مخطوطات الشعر الغزلي الألماني. أما مخطوطة E فهي مخطوطة فورتسبورغ Würsburger Handschrift المحفوظة الآن في مدينة مونشن، وتعود إلى القرن الرابع عشر. وهناك في الأخير مخطوطة N، وهي مخطوطة دير كريمس Krems، التي تحتوي على ست مقطوعات من شعر فالتر.

ومن هذا نرى أن تحقيق نص، يفترض فيه أن يكون منسوبا إلى فالتر، لا يؤكد انتماءه إلى أية مخطوطة بشكل دقيق، إلا أننا نستطيع أن نعرف أن النص المحقق من مخطوطة A أجدر بالثقة من النصوص الأخرى، وخاصة مخطوطة N، التي تظهر فيها اختلافات أكبر. ولنذكر بهذه المناسبة أن الناشر سبق له أن ذكر في المقدمة كل البحوث، التي اهتمت بالمخطوطات ونوهت بما لها وبما لعلاقة بعضها بالبعض الآخر من قيمة. والحق أن طبعته هذه تقوم على تقاليد علمية غنية وبعيدة المدى.

وإذا كنا لم نأخذ، فيما يخص أغاني فالتر وأشعاره، سوى خمس مخطوطات بعين الاعتبار لتوفرها لدينا، فقد وصلتنا فيما يتعلق بملحمة «النيبيلونغن Nibelungenepos» إحدى عشر مخطوطة كاملة وأكثر من عشرين مخطوطة ناقصة، تختلف كلها تقريبا عن بعضها البعض. وإننا لنجابه مشكلات النص نفسها في أنشودة رولان Chanson de Roland الفرنسية. فقد حاولت أجيال متعاقبة من الباحثين في علم اللغة الاهتداء إلى حقيقة هذه النصوص وغيرها، وجرت بينهم معارك حامية حول تقويم المخطوطات المفردة وحول الطرق التي يجب اتباعها في تحقيق النصوص وكذلك حول الفرضيات المطروحة بشكل مفصل. (ويفهم من الفرضية الصيغة الحرفية التي يفترضها الباحث مخالفا بذلك النتيجة المتوصل إليها عن طريق الرواية). وعلى العموم فإن الباحث يستطيع اليوم أن يجني ثمار هذه الأعمال، فيجد فيما يخص المؤلفات المهمة على أية حال طبعات محققة، يمكنه أن يمنحها ثقته الكاملة.

ولنختتم هذه المجموعة من الأمثلة بأشهر مشكلة عرفها تاريخ الأدب كله، وهي مشكلة المسرحيات الشكسبيرية، فلقد تطلب تحقيق نصوصها كثيرا من الذكاء الحاد والمهارة الذهنية لأجيال من الباحثين، ومع ذلك لم يكن يخلو أي حل نهائي من خلل. وكانت المشكلة في البداية تكمن في أننا لا نستطيع أن نعتبر أية صيغة من الصيغ التي وصلتنا «صحيحة»، خاصة وأن هذه الصيغ تتفرع إلى مجموعتين، المجموعة الأولى تضم ما صدر منها منذ 1594، وقد أطلق عليها بسبب حجمها اسم «الربع QUARTOS»، وتمثل المجموعة الثانية ما صدر منها ابتداء من 1623 من «ورقات FOLIOS». وتزداد هذه المشكلات حدة حين نعرف أن أساس تلك الطبعات

كان في كل مرة الكتب التلقينية، وكراريس الأدوار المسرحية، ونسخ من العروض التمثيلية، وهذا يعني أنها أسس لا يمكن الاعتماد عليها في أغلب الأحيان. وهناك في نهاية الأمر مشكلة خاصة فيما يتعلق بإعداد نص نهائي عندما تكون القضية خاصة بالنصوص المسرحية، التي كتبها مؤلف، يعيش في عالم المسرح ويقيد نفسه بعروض مسرحية معينة، ولم يخطر بباله أبدا أن يكتب نصا نهائيا، تكون له حياته الأدبية الخاصة. وقد اعتبرت طبعة كامبريدج لمؤلفات شكسبير The Cambridge Shakespeare، التي أصدرها ف.غ. كلارك W.G. Clark وف. آلديس W. Aldis فيما بين 1863 و1866، اعتبرت في وقتها نموذجا متميزا في فن التحقيق. وقد أزالت البحوث الجديدة الشك في صحة بعض الأسس التي قامت عليها تلك الطبعة، ومنها بحث ج.م. روبيرتسون «آثار شكسبير الموثوق بصحتها J.M Reberstèn, The Shakespeare Canon, London 1922-1932 وبحث جون دوفر ويلسون «مخطوطة هاملت لشكسبير ومشكلة توصيلها John Dover Wilson, The manuscript of Shakespeares Hamlet and the problems of its tranmission, Cambridge 1934» وتظهر إلى جانبها الآن الطبعة الجديدة للأعمال الكاملة، التي أصدرها السير أرثر كيلر Sir Arthur Quiller وجون دوفر ويلسون (كامبريدج 1921 وما بعدها).

وإذا كانت أعمال الباحثين لم تسلم مجددا من بعض الاعتراضات، فإن ذلك لا يعني أن الأدب لا يزال يتحرك فوق أرضية مهتزة. فقد قامت طبعة كامبريدج لمؤلفات شكسبير بشكل جوهري بمهمة إخراج النص الصحيح، وإننا لنحس بنبرة العزاء في كلمة عالم متخصص مثل ل.ل. شوكينغ I.L. Schücking الذي يرى أنه «... مهما دلت مجموعة البحوث اللغوية الصغيرة، التي قام بها النقاد حديثا في هذا الميدان، على حدة الذكاء في أغلب الأحيان وبدت لنا جديرة بالاحترام لتوصلها إلى توفير نص «قويم»، فإنها تبقى مع ذلك ذات دلالة ضئيلة جدا من وجهة نظر ما يسمى بالنقد «الأسمى» بمعنى الملاحظة القائمة على ترابط المدركات الحسية ومضامين الأفكار».

2 - اكتشاف المؤلف

بعد توفير النص المحقق يصبح اكتشاف المؤلف شرطا ثانيا. وفي أغلب الأحيان لا تجابهنا أية مشكلة، ولا سيما في الأدب الحديث، لأن المؤلف نفسه يضع اسمه فوق عنوان الكتاب. وهناك حالات يصبح فيها اكتشافه لا أمل فيه. ولا جدوى طبعا من السؤال عن المؤلف عندما يتعلق الأمر بالأغاني الشعبية والخرافات وكذلك فيما يتعلق بمسرحيات العصور الوسطى في أحيان كثيرة. فمثل هذه الأعمال إنما هي نتاج مشترك لطائفة من أجل طائفة أخرى، فبقاؤها مجهولة المؤلف ملائم لطبيعتها ملاءمة تامة.

وقد وضعت في العصر الحديث زيادة على ذلك القاعدة التالية: ما من عمل فني إلا يعتبر عملا متكاملا لا يمكن أن يفهم إلا من خلال ذاته. فمعرفة المؤلف لا تساهم إطلاقا في التنويه به والاحتفاء به احتفاء مناسبا له. وقد قيل في النهاية أن الأمثل هو أن يكون هناك تاريخ أدب «بلا أسماء». ولسوف نصادف كثيرا من هذه النظريات الجديرة بالتفكير، فهي تعترض سبيل قسم كبير من المناهج المتبعة في أيامنا هذه. ويبدو أنها جاءت ردا على ميل القرن التاسع عشر إلى أخذ الأعمال الفنية أخذا «تاريخيا»، أي اعتبارها وثيقة تاريخية وتعبيرا عن شيء آخر، ومن أهم عناصرها تعبير الشخصية الفنية الصرفة عن ذاتها. وليس الفضول المجرد هو الذي يدفعنا إلى السؤال عن الشاعر، ذلك أن عالمنا سيكون فارغا وفقيرا بشكل يستعصي على الوصف لو لم توجد فيه الشخصيات الشعرية، التي تتمثل في شكسبير ودانتي وغوته إلى جانب هاملت، والملك لير، والكوميديا الإلهية، وفيرتر. وإننا لنشعر بالرضا العميق حين نعرف أن هومير قد أصبح من جديد هومير، وأنه عاش فعلا ويستطيع أن يعيش بالنسبة إلينا. ولسوف يجيبنا المدافعون عن تلك النظريات بأنهم يعتبرون البحث عن العبقريات الشعرية وبعثها إلى الحياة شيئا جميلا وضروريا، إلا أن ذلك يعد فرعا من علم خاص، علم السلالات والأجناس مثلا، يستطيع الباحث أن يدرس فيه أيضا الموسيقيين والرسامين الكبار وكذلك

العظماء الآخرين من المبدعين، وهذا العلم الخاص لا يساعد على دراسة العمل الفني وفهمه.

وسوف نصادف في أحيان كثيرة مشكلة استقلالية العمل الفني وصلته بالواقع، وخاصة استقلالية مؤلفه. ويكفي أن نشير هنا إلى أن الفهم الحقيقي للعمل الفني كثيرا ما يرتبط بمعرفة مؤلفه. ويمكننا أن نضرب مثلا قصيرا بتلك القضية، التي كانت سببا في إثارة مناقشات حيوية منذ عام 1908 في البرتغال.

كانت القصة الرعوية الشهيرة «كريسفال Crisfal»، التي تعود إلى القرن السادس عشر، تعتبر حتى ذلك الحين ودون أدنى شك من تأليف كريستفاو فالكو (Cristovao Falcao 1588-1513). وفجأة ظهر كتاب يجعل من هذه النسبة أسطورة، فكان من الواجب أن يختفي كريستفاو فالكو على أساس ذلك من تاريخ الأدب وأن تحل محله شخصية بيرنارديم ريبيرو (1484؟ - 1552؟ Bernardim Riberio)، الذي اعتبر حينئذ مؤلف «كريسفال». لقد حاول ديلفيم غيمرائيس Delfim Guimaraes، مؤلف الكتاب أن يعزز نظريته في السنة التالية 1909 بكتاب آخر، أثار جدلا حادا بما له وما عليه، فالأمر لا يتعلق هنا بالبراهين والأدلة المفردة ونقضها. (يستطيع القارئ أن يطلع على ذلك في كتاب تاريخ الأدب البرتغالي، الذي نشره ا.فورياز دي سامبيو A. Forjaz de Sampaio, Historia da Literatura Portugeusa، وذلك في الفصل الذي كتبه مانويل دا سيلفا غايو Manuel da Silva Gaio، الجزء الثاني ص 221 وما بعدها، أو في المقدمة، التي كتبها رودريغيز لابا Rodrigues Lapa لطبعة كريسفال). والذي يهمنا نحن هو أن نؤكد أن على الباحث، كيفما كان الحكم الذي يصدره، أن يعتبر «كريسفال» و«كارتا» الشهيرة للمؤلف نفسه قصتين مختلفتين. لقد طالب ديلفيم غيمرائيس بضرورة تفسير السجن والزواج السري، اللذين يلعبان في «الرسالة» دورا من هذ النمط، تفسيرا مجازيا. ذلك أن بيرناردیم لم يقض خمس سنوات في السجن، ويجب كذلك أن تقرأ قصة «كريسفال» بشكل آخر طبقا لاعتقاد القارئ بوجود علاقة بين حياة المبدع وبين عمله الفني أو لعدم اعتقاده بذلك. إن الكلمات يصبح لها إلى حد ما وزن آخر عندما

تصدر من مؤلف، سجن بسبب حبه فعلا، وفصل عن حبيبته فعلا، وأصبح دير لارفاو Lorvao يشكل فعلا إقامة جبرية لحبيبته. وإذا كان النص الذي يتضمن سيرة مؤلفه يبدو لنا أهم وأجل شأنا، فليس ذلك قطعا دليلا على نسبة تأليفه إلى فالكاو. ولا شك أن الاتجاهات المنهجية الجديدة على صواب، حين تعتبر الطريقة، التي يتم بواسطتها البحث عن العلاقة القائمة بين سيرة المؤلف وعمله الفني، وعن الصور النموذجية حيثما وجدت، حين تعتبرها طريقة مريبة وخطيرة. فمن شأن عمل من هذا النوع أن يضر بالإدراك المناسب للعمل الفني أكثر مما ينفعه.

وتبرز أمام هذه الأسئلة الجوهرية المتعلقة بقضية «كريسفال» حقيقة تخص تاريخ الأدب، وهي واضحة إلى أبعد حد، ومع ذلك لم تجد الحل المرضي. هذه الحقيقة هي أن الشعر الرعوي - في كل العصور وفي كل البلدان - يتضمن أوضح الإشارات إلى أوضاع العصر وأوضاع الشاعر. وقصص فرجيل (70-19 ق م Vergil) الرعوية نفسها مليئة بالتلميحات، وقد استمر ذلك بقوة في الأشعار الرعوية لعصر النهضة. ومن لم يفهم من «أمنتا "Aminta لتاسو (1544-1595 Tasso) التمجيد لأمير فيرارا Ferrara والتلميح إلى أشخاص العصر وأحداثه، فإنه لم يدرك معناه، مهما كانت درجة إعجابه بالعمل، إدراكا مناسبا.

وحقيقة علاقة الشعر الرعوي بالواقع تشكل مجموعة كبيرة من الروايات الغربية، تكاد تكون ميزة له. فعلى قارئ الرواية المفتاحية أو الرواية، التي تقدم شخصيات عصرية تحت أسماء مستعارة، أن يكشف سر هذه الشخصيات المستعارة Personnages déguisés. وكان بتراركا (1304-1374 Petrarca) قد قدم توضيحات عن «أغنية الرعاة Carmen bucolicum» وقال «إن طبيعة هذا النمط الشعري تكمن في أنه قد يبوح بمعناه الخفي، إلا أن ذلك لا يمكن أن يفهم إذا لم يقدم الشعر نفسه توضيحا خاصا عنه». والأمر فيما يخص بتراركا وكذلك فيما يخص أشعار القرون الوسطى، ومنها أيضا الرعويات اللاتينية لبوكاتشو (1313-1375 Boccaccio) يتعلق بالأخلاق السامية لا بإخفاء الحقيقة. ولا يمكننا أن ندعي أنه كان علينا أن نأخذ القصص والمسرحيات الرعوية في عصر النهضة والعصور

التالية على أنها أشعار مفتاحية أو على أنها كانت مجرد مصدر تأثير قوي فيما يختص بارتباط سيرة المؤلف بعمله. ولئن كان لقصة «كريسفال» علاقة بسيرة صاحبها، فإن ذلك يعود إلى طبيعة النوع الأدبي، الذي وقع عليه اختيار المؤلف، ولعله لم يضق بمحتواه إلى هذه الدرجة ولم يتخذ مظهرا ملحا كما يتصور بعض الناس أحيانا. وسيكون من الخطأ أن نتصور أنه اتخذ لذلك هذا الشكل (بصفته تعبيرا عفويا عن الآلام الروحية) أو نال بذلك كل هذا الإعجاب الكبير. فأثره وقيمته يكمنان في مكانته باعتباره عملا فنيا لا في احتوائه على تجارب من السيرة الذاتية لصاحبه.

وأشهر خصومة في تاريخ الأدب الأحدث نسبيا هي الخصومة التي قامت حول نسبة بعض المؤلفات إلى شكسبير. صحيح أن قضيته هذه تعتبر عند الباحثين الجادين أمرا مفروغا منه، إلا أنه لا يزال هناك دائما بعض من المحتالين غير المتخصصين يحاولون نسبة بعضها إلى اللورد بيكون Lord Bacons أو اللورد راتفورد Lord Rutford أو إلى شخص آخر من معاصريه. ولكن المسرحية الإليزابيثية ما فتئت من جهة أخرى تطرح أسئلة كثيرة. فعلى الرغم من المؤلفات المختلفة، التي قدمت حتى الآن لا يزال مؤلفو عدد كبير من المآسي والملاهي غير معروفين. فقد جاء في تاريخ الأدب الانجليزي لمؤلفيه ليغويز Legouis وكازميان Cazamian بصدد الحديث عن المسرحية الإليزابيثية ما يلي: «غير المعروف يبقى أضخم من المعروف The unknown remains vaster than the known» ويخصص تاريخ كامبريدج للأدب الانجليزي فصلا كاملا للمسرحيات التي لم يعرف مؤلفوها بشكل مؤكد ونسبت إلى شكسبير Plays of uncertain Authorship Attributed to Shakespeare. ولو تم التوصل إلى حل كل الأسئلة المتبقية لتغيرت نظرتنا إلى ذلك العصر بشكل كبير.

وهناك في الأدب الاسباني أيضا مشكلات شهيرة فيما يخص معرفة المؤلف الحقيقي. فقد كانت مسرحية Celestina، التي نالت شهرة كبيرة في أروبا، تنضم في طبعتها الأولى لعام 1499 على ستة عشر فصلا وكذلك الأمر في طبعة عام

1501 التي صدرت في إشبيلية. أما الطبعة الإشبيلية التي ظهرت في السنة الموالية فقد أصبحت تحتوي على واحد وعشرين فصلا. وقد جاء في الأبيات المذكورة في المطلع أن فيرناندو دي روخاس (Fernando de Rojas 1541-1461) هو مؤلف فصول العشرين الأخيرة، بينما نسب الفصل الأول وهو أطولها إلى خوان دي مينا (Juan de Mena 1456-1411) أو رودريغو دي كوطا (? - Rodrigo de 1470) Cota. وفي العصور التالية عبر بعض الدارسين عن شكوكهم أحيانا في صحة تلك المعلومات، ثم أثبتت بعد ذلك مينينديث اي بيلايو (Menéndez y 1912-1856) Pelayo بشكل مفصل نظرية نسبة العمل كله الوحيدة إلى فيرناندو دي روخاس. ومن بين البراهين التي يقدمها (دراسات وخطابات النقد التاريخي والأدبي، طبعة 1941، ج2 ص 243 وما بعدها Estudica y Discursos de Critica Historica y Literaria) قوله: «لسوف تكون أغرب معجزة أدبية، ونفسية فوق ذلك، لو أن أحدا ممن يواصلون البحث استطاع أن يتأقلم مع التصورات الأجنبية عن المؤلف ويندمج بفكره الأصلي وبالنماذج الإنسانية التي خلقها». إن للمسائل الجمالية والنفسية العميقة مساهمتها، كما نرى، في قضية النسبة الحقيقية للعمل الفني، ولكن نظرية مينيديث اي بيلايو لم تحظ بالنجاح والتأييد، فبقيت المعجزة إذن قائمة. ومع ذلك فقد أدت الملاحظات النحوية إلى افتراض وجود مؤلفين مختلفين فيما يخص الفصل الأول وما يتبعه. وقد أصبحت معجزة التطابق أكبر منذ أن جعلت الفصول السابع عشر والواحد والعشرين تتمة، من المرجح أن ذلك كان عن طريق إضافة فصل ثالث (انظر ا. ايبرفاين، عن تفسير وجود العصور الوسطى vgl. E. Eberwein, Zur Deutung mittelalterlicher Existenz, Bonn u. Köln 1933)

وقد اتفقت كلمة الباحثين بشكل أقل حول رواية من أشهر روايات الأدب في العالم، وهي رواية لاثريو دي تورميس Lazarillo de Tormes. كانت الطبعات الثلاث المختلفة لعام 1554 قد صدرت بدون ذكر اسم المؤلف، ثم ذكر عام 1605 لأول مرة اسم مؤلف هو خنرال دي لا أوردن دي سان خيرونيمو، خوان دي أورتيغا General de la orden de San Jeronimo. Juan de Ortega. وبعد سنتين من ذلك نسب تأليفه إلى شخص آخر، هو دييغو هورتادو دي ميندوثا Diego Hurtado de

Mendoza. وظلت هذه النسبة قائمة إلى أن قدم الدليل في نهاية القرن التاسع عشر على بطلانها. وقد طالب بذلك بعض الباحثين فيما بعد، أشهرهم سيباستيان دي هوراثكو Sebastian de Horozco، وارتبطت بعض تفسيرات العمل من جديد بالمؤلف المفترض في كل مرة وبتعبير العمل عن «سيرة» مؤلفه. وهكذا عادت هاتان القاعدتان إلى البروز، فقد نادى باحثون مثل ا. موريل -فاتيو A. Morel-Fatio «دراسات عن اسبانيا Etudes sur l'Espagne» وف. دي هاسه G. de Haase «موجز لتاريخ القصة التشردية في اسبانيا An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain» بمبدأ فحواه أن المؤلف لا بد أن يكون قد مر هو نفسه بتجارب أبطاله. إن الاعتقاد القديم بصحة تجارب شعراء التروبادور ليجد مقابله في الرواية التشردية، ولدينا منها الكثير.

والحق أن القرنين السادس عشر والسابع عشر لا يزالان في جميع البلدان مليئين بالألغاز. فقد ثارت الشكوك حديثا حول نسبة أهم رواية فرنسية في القرن السابع عشر، وهي رواية «أميرة كليف Princesse de Clèves» إلى مؤلفها. وكانت حتى الآن تنسب إلى السيدة دي لافاييت Mme de la Fayette. حقا إنها لم تنشرها باسمها، إلا أنه لم يشك أحد في صحة هذه النسبة، وتم الجواب على الأسئلة المتعلقة بمشاركة سيغرى Segrai والدوق لاروشفوكو (von 1693-1634 La Rochefoucauld في التأليف بشكل عام، بالنفي فيما يخص الأول وبالإيجاب فيما يخص الثاني. وإذا بمقال لمارسيل لانجلي Marcel Langlais يظهر في الخامس عشر من شهر فبراير سنة 1939 بمجلة ميركور دي فرانس Mercure de France تحت عنوان مثير: من هو مؤلف أميرة كليف Que est l'auteur de la Princesse de Clèves?. ورجح فيه أن يكون فونتينيل (Fontenelle 1757-1657) هو مؤلفها، وهي وجهة نظر وافقه فيها عالم كبير مثل بالدنسبيرجرBaldensperger (بالدنسبيرجر: الرضا الذاتي والنقد: أميرة كليف Complacency and Criticism: La Princesse de Clèves. The American Bookman, Fall 1944) ولكنها فيما عدا ذلك لم تلق غير القليل من التأييد.

قبل فترة قصيرة اكتشف في ألمانيا شاعر جديد، وضعه مكتشفه من حيث الطبقة إلى جانب أهم روائي ذلك العصر، وضعه إلى جانب غريملسهاوزن (ر. ألفين، يوهان بير R. Alewyn, Johann Beer, Leipzig 1932) وكانت روايات المؤلف الجديد كلها تقريبا غير معروفة بالتفصيل. وأصبحت لها الآن طبيعة وثائقية تختلف فيها الواحدة عن الأخرى واكتسبت في الوقت نفسه وجها جديدا. وإذا كان المؤلف قد استطاع أن يظل مختفيا طيلة هذه المدة فإن ذلك يعود إلى أنه اتخذ أسماء مستعارة مختلفة، وهو أمر كان شائعا في عصره. ولم يعرف غريملسهاوزن نفسه في تاريخ الأدب بوصفه شخصية أدبية إلا منذ القرن التاسع عشر. ولدينا في العصر الحديث أيضا اسم مستعار شهير لم يتم التأكد من معرفته بشكل نهائي حتى الآن. فقد ظهرت رواية من أهم الروايات الرومانسية الألمانية تحت عنوان «الحراسة الليلية Nachtwachen»، وهي لبونا فينتورا. ومن الواضح أن هذا الاسم اسم مستعار، ذلك أنه لا وجود لشخص يدعى Bonaventura. وكان يجب أن تتغير تصوراتنا عن برينتانو (Brentano 1842-1778)، وشيلينغ (1854-1775 Schelling)، وا.ت.ا. هوفمان (E.T.A. Hoffman 1822-1776)، وكارولينه شليغل (Caroline Schlegel 1809-1763) إلى حد كبير، لو كان للفرضيات، التي ترى المؤلف في واحد من بين هؤلاء المذكورين، حظها من الصحة. ويحظى دليل فرانتس شولتس Franz Schultz في مقابل ذلك طبعا بأكبر حظ من الصواب، فهو يرجح أن شاعرا صغيرا يدعى فيتسل Wetzel قد وفق أخيرا في وضع عمل كبير.

ويمكننا أن نفرق بين ثلاثة أساليب في استعمال الاسم المستعار.

1 - استعمال اسم يختلف تماما عن الاسم الحقيقي، وهناك أسماء مستعارة اشتهرت في تاريخ الأدب: موليير Molière (Jean-Baptiste Poquelin)، ونوفاليس Novalis (Friedrich von Hardenberg 1802-1772)، وجورج اليوت George Eliot (Mary Ann Evans 1880-1819)، وييريمياس غوتهيلف Jéremias Gotthelf (Albert Bitzius 1854-1797) وغيرهم.

2 - استعمال اسم مصحف (Anagramm) وهنا ينشأ الاسم الجديد عن طريق تركيب آخر من الحروف التي يتضمنها الاسم، وقد استعمل كاشبار شتيلر

Kaspar Stieler 1632-1707، وهو من شعراء عصر الزخرفة الألماني، اسما مصحفا بديعا، فسمى نفسه بايلكرا ستيرس Peilkarastres، واسم فولتير اسم مصحف أيضا عن أرويه لو جون (Arouet le Jeune)

3 - الرمز Kryptonym، وفيه تتخذ الحروف الأولى من الاسم لتركيب اسم جديد، يقدم المؤلف نصف اسمه ويخفي النصف الآخر، واسم كريسفال رمز يتكون من كريستفاو وفالكاو (Cristovao Falcao)

وتتضمن القواميس الأدبية في جميع البلدان تقريبا النتائج المتعلقة بالأعمال الفنية، التي ظهرت بدون اسم صاحبها أو نشرت باسم مستعار.

استطراد

تحديد المؤلف من النص

تميل جامعات بعض البلدان إلى أن يكون الامتحان المفضل قائما على اكتشاف اسم المؤلف من نص العمل الفني وحده. ومن المؤكد أن هذه المهمة ليس الهدف منها في معناها الأخير تقديم التفسير المناسب للعمل الفني بصفته عملا فنيا. إن الموقف، الذي يتخذه الباحث من حل اللغز بوصفه لغزا، هو موقف مغاير أساسا للموقف، الذي يتخذه من يعالج الشعر بصفته شعرا، والبحث عن الإشارات الخائنة لا بد أن يقضي على وحدة العمل وطريقة بنائه. ومع ذلك فإن لهذه المهمة مدلولا كبيرا، لأنها تقود إلى وضع كثيرا ما يجد مؤرخ الأدب نفسه فيه. ثم إنها تقدم للباحث في الوقت نفسه الفرصة ليبرهن إلى جانب حدة ذكائه على رهافة حسه الأدبي، واطلاعه الواسع ومعرفته للأدوات العلمية، التي تتطلبها معالجة العمل الأدبي، ومهارته في استعمالها. ومن هنا نفهم وجاهة طرح سؤال عن المؤلف بوصفه فرضا امتحانيا وموضوعا للحديث في مجالس أهل الأدب.

وإذا كنا لم نعرف حتى الآن أدوات مؤرخ الأدب وبراعته في استخدامها، فليكن للهدف من تحديد المؤلف مع ذلك ما يبرره في هذا المثال الذي نقدمه في الأسطر التالية ونعلق عليه. ومن واجبنا أن نذكر في الحين أنه لا ينبغي أن يؤخذ ذلك على

إطلاقه، إذ لا يتم الوصول إلى تحديد المؤلف إلا في الحالات النادرة جدا. غير أن البحث يكون مفيدا إلى حد كبير إذا نحن استطعنا أن نحدد العصر أو الحركة الأدبية أو الاتجاه الذي ينتمي إليه العمل الفني. ومن هنا يمكن أن يكون هذا المثل بمثابة توضيح للمسائل المتعلقة بتاريخ النص، وهي المسائل التي سنتحدث عنها في الفصل القادم. وفي وسع القارئ أن يختبر نفسه في هذا النص:

Das Rosenband

Im Frühlingsschatten fand ich sie;
Da band ich sie mit Rosenbändern:
Sie fühlt' es nicht und schlummerte.

Ich sah sie an; mein Leben hing
Mit diesem Blick an ihrem Leben:
Ich fühlt es wohl und wusst' es nicht.

Doch lispelt' ich ihr sprachlos zu
Und rauschte mit den Rosenbändern:
Da wachte sie von Schlummer auf.

Sie sah mich an; ihr Leben hing
Mit diesem Blick an meinem Leben.
Und um uns ward's Elysium.

رباط الورد

في ظلال الربيع وجدتها،
فربطتها بأربطة الورد:
لم تشعر بذلك وغفت.

نظرت إليها، فعلقت حياتي
بهذه النظرة بحياتها:
شعرت بذلك جيدا، لكني لم أعرفه.

همست في أذنها دون أن أنبس
وهززت أربطة الورد:
عندها هبت من غفوتها.

نظرت إلي، فعلقت حياتها
بهذه النظرة بحياتي،
وحف النعيم بنا معا.

يمكننا أن نقسم الإشارات، التي يتضمنها النص، إلى أربع مجموعات:

1 - الإشارات المتعلقة بالمضمون. وهنا نستطيع أن نتوصل إلى نتائج مهمة انطلاقا من الموضوع والدوافع المحددة له والإشارات إلى الأشخاص والأحداث التاريخية أو من الأسماء الآلية لبعض الأشياء (قطار، وسيارة وغير ذلك).

2 - الناحية الشكلية. اختيار الشكل الوزني أو الشعري، والطريقة الخاصة بالقصص (رواية في رسائل، رواية بضمير المتكلم)، والفقرات الغنائية في القصص والمسرحيات (الجوقة)، وكذلك الجوانب السلبية مثل تجنب الحديث الانفرادي وغيره، ولكل ذلك دلالته في أغلب الأحيان.

3 - الناحية اللغوية والأسلوبية. فالتعابير القديمة، والكلمات والأبنية تساعد على تحديد المرحلة حتى في الحالات التي تبدو فيها استعمالاتها مقصودة. وأما الملاحظات الأسلوبية الخاصة بالثروة اللغوية واستعمال المجاز والصور، واستخدام النعوت، وتراكيب الجمل، والإيقاع والموقف القصصي (الموقف من الجمهور وما

شابه ذلك)، فكثيرا ما تكفي وحدها لتحديد المرحلة والاتجاه وتحديد اسم الشاعر أيضا.

4 - المضامين الفكرية. يمكننا أن نستخرج أدوات هذه المهمة الدراسية ابتداء من الأفكار المفردة حتى أعمق معاني العمل الفني الداخلية والموقف الذي يتخذه من العالم.

إذا نحن وضعنا الآن أمام أعيننا وجهات النظر الأربع المذكورة على الترتيب، وأخذنا نتأمل القصيدة انطلاقا منها، فإنها تسمح لنا منذ اللحظة الأولى بملاحظة مهمة، تتمثل في أن موضوع عثور الشاعر العاشق على حبيبته النائمة، وهو في حالتنا هذه الموقف الذي تجسده المقطوعة كلها، ذو دلالة قوية جدا. إنه موضوع من الموضوعات التقليدية ضمن ما يسمى بشعر الحب والخمر Anakreontik، ذلك الاتجاه، الذي ساد تقريبا كل الآداب الأروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

Beglückter Schemez, der in den Hain mich führte!

Dort schläft im Klee

Die Ürsach' meiner Pein, die schöne Galathee ...

أيها الألم المسعد، الذي قادني إلى الدغل!

هناك تنام

المتسببة في ألمي، غلاتيا الجميلة ...

هكذا تبدأ قصيدة لايفالد فون كلايست (Ewald von Kleist 1759-1715) بعنوان «غلاتيا Galathee»، ويمكننا أن نسوق أمثلة كثيرة مشابهة.

يجلب انتباهنا من أول وهلة المقطع المتكون من ثلاثة أسطر، يدل البناء المحكم على أن القصيدة من وضع شاعر فنان. فالسطران الأولان مرتبطان ببعضهما

البعض، بينما يحافظ السطر الثالث بواسطة اتساع معناه على توازنهما. وهذه الحقيقة مهمة، فهي تبين لنا أن الشاعر يبتعد فيها عن شعر الحب والخمر المعتاد، وأنها يغلب عليها الطابع الغنائي، إلا أن الغناء أو الدندنة لا يتمان هنا. ثم إنه، كما سيبين لنا الأسلوب بشكل أقرب، ليس حديثا هادئا حميما. وإننا لنظن ونحن نتقدم في القراءة أننا نحس بأن هناك شيئا احتفاليا وترتيليا، ونحس على أية حال بالابتعاد المتزايد عن الغنائية. ومما يجلب الانتباه كذلك انعدام القافية، فالحقيقة أن شعر الحب والخمر يحرص على الأغنية المقفاة، إلا أن الأصل الاتباعي لشعر الحب والخمر كان من جهة أخرى تبريرا لكتابة أشعار غير مقفاة، ولا سيما في ألمانيا. وقد أطلق على البيت التفعيلي المكون من أربعة مقاطع اسم البيت «الأناكريوني»، واستعمله كل من غوتس (Goetz 1781-1721)، وغلايم (Gleim 1803-1719) وأتس (Utz 1796-1720) بدون قافية (انظر هويزلر، تاريخ الشعر الألماني vgt. A. Heusler, Deutsche Versgeschichte) والخصومة من أجل القافية تعتبر من سمات الربع الثاني من القرن التاسع عشر. وكان ممثلو الجيل الجديد هم الذين حاربوها. وقد كتبت قصيدتنا هذه، وتنعدم فيها القافية، في وزن شعري، ولم تخضع فيه لسلطة الأوزان القديمة، وبذلك تبدو لنا شعرا «حديثا» يعود إلى حوالي منتصف القرن الثامن عشر.

وظهرت في هذا العصر أيضا الملاحظات اللغوية مثل كلمتي «الحفيف» أو «الهمس» اللتين استعملتا بصورة شخصية للتعبير عن حديث حميم (نصادفه طبعا حسب شهادة قاموس غريم Grimm منذ القرن السادس عشر). أما تركيب «ظلال الربيع» وتركيب «رباط الورد»، فيعدان إلى أذهاننا ما لحق اللغة الشعرية من ثروة على يد كلوبستوك (Klopstock 1803-1724) بشكل خاص وتحققا بهذه السمة بالذات (الكلمة الثانية لم يقم الدليل على استعمالها قبل كلوبستوك، ولم ترد الأولى في قاموس غريم). أما رباط الورد في قصيدتنا فقد كان له صدى واضح في رباط الورد، الذي ينهي به غوته قصيدته «أزهار صغيرة، أوراق صغيرة Kleine Blumen, kleine Blätter». وتشير صفة «دون أن أنبس sprachlos» إلى القرن

الثامن عشر، بينما يعود تعبير «علقت حياتي ..» إلى لغة لوثر (Luther 1546-1483 (انظر ا. موسى 24/2: لذلك سيعلق الرجل بزوجته، 30/44: تعلقت روحه بروحه). وعلى العكس من ذلك تنتمي كلمة «النعيم» إلى اللغة الشعرية التي استعملت في القرن الثامن عشر بالذات. ولا شك أنها أساس ذلك التكرار القوي لها في قول شيلر: «أيتها الفرحة، يا بنت النعيم»، الذي لما يزل يرن في أذن القارئ. ولنذكر أيضا أن لغوته نفسه أغنية بعنوان «النعيم»، جعل لها لازمة «أعطتنا الآلهة نعيم الأرض» والسطر الأخير فيها: «آه، لماذا النعيم فقط؟»، وهما ينمان على الإنتماء الواعي لقصيدتنا. والواقع أن استعمال هذه الكلمة في قصيدة غزلية لا يفاجئنا، لأنها تتضمن كلمات كوبيدو Cupido، وفينوس Venus (كثيره Cythere) وغيرهما من الآلهة، وتحمل أسماء يونانية للعشاق والمعشوقين. ومع ذلك فإن طريقة استعمالها هنا تثير انتباهنا، وبذلك ندخل النقطة الرابعة.

من سمات مقطوعتنا هذه أن المواقف والشخوص والأحداث والمشاعر قد أخذت مأخذ الجد على العكس من النبرة العابثة المازحة في الشعر الأوروبي. فالمسافة البعيدة، التي يتكلم منها عادة والتي يتبلور فيها الشكل العابث قد اختصرت هنا فيما يبدو بشكل جلي. فقد عوض الموقف بموقف آخر، يعبر عن المشاعر الحقيقية بصورة سليمة، وعدم حمل المتكلم والحبيبة لاسمين يونانيين، وعدم ظهور كوبيدو وفينوس كذلك، يدل على أن هناك تخليا عن الملابس الأجنبية والمشاهد الأدبية. وإذا كان في هذه النتيجة السلبية شيء إيجابي، فإن ذلك يظهر بصورة قوية في اسم المكان المستعمل: يتصور الإنسان أنه يحس في عبارة «ظلال الربيع» بشيء منعش ومعبر كما يحس بحياة جديدة حياله.

وإذا قال الشاعر بعد ذلك «علقت حياتي بحياتها» فإن لذلك نبرة أخرى تختلف كل الاختلاف عن حديث أتباع أناكريون (550 ق م Anakreontik) عن الموت والسقم وأن خلاصهم لا يتم إلا عن طريق الحبيبة. وقد فقدت الحبيبة نفسها كل فتنة تتمتع بها الخلوات والغلاتيات Chloen und Galatheen: حياتها تعلقت أيضا بحياة الحبيب، فنحن هاهنا أمام إنسانين تأثرت أعماقهما معا، فكما تنعدم اللهفة والشكوى من هذا الجانب، ينعدم كذلك من الجانب الآخر حب السيطرة والنفور

وقيادة العقل، الذي يعرف كيف يتخذ من النظرات وسيلة من وسائل الصراع. كل ما هو هنا ناتج عن وحي داخلي، وله وزنه بصفته هذه، لأن التفكير لا يصاحبه. إننا لنعثر في هذه القصيدة على شيء في الإنسان أكثر أهمية من التفكير والعقل. ومن حقنا أن نسميه العمق الروحي، مع أن كلمة الروح لم تستعمل فيه. إن هذ العمق الروحي ليتضح لنا مباشرة، ولكنه لا يتضح عن طريق الكلمات، التي لا يزال يشترك فيها التفكير، وإنما يتضح عن طريق النظرة. حقا إن التعبير اللغوي عن الوحي المباشر من قبل المتكلم قد أصبح متباينا إلى حد ما، حين يقول عن نفسه بأنه أحس فقط ولم يعرف، لذلك يكتنف الكلام هنا شيء من بعد المسافة، وهو ما كان ينبغي التغلب عليه بالذات، إلا أن لنا في المقطع الرابع ما يعوضنا عن ذلك. فالتعبير، الذي يكمن في نظرة الحبيبة المستيقظة، له شيء من ذلك البوح الصحيح، الذي جعل اليونانيين القدامى يعتقدون أن ديونيزوس Dionysos المستيقظ، رغم ما له من قدرة على الاختفاء فيما عدا هذه الحالة، يخاطب الإنسان في تلك اللحظة ويحاوره بشكل حقيقي.

ومن خلال الاعتراف المتبادل بين الروحين تنشأ حالة نطلق عليها اسم النعيم. وإننا لنحس بأصالة التعبير وكمال الفتنة والاختفاء عن الأنظار. وفي هذا المكان بالذات يبدو في الوقت نفسه مدى ابتعاد قصيدتنا عن الشهوة الحسية مقارنة بأشعار الحب والخمر الأخرى. فليس فيها إرضاء حسي كما لا توجد فيها إثارات حسية ولا انفعالات. فكل شيء فيها يجسد حياة روحية، حياة روحية أصيلة وحميمة.

وبهذا قدم لنا تحليل مضمون القصيدة إضافات مهمة نلحقها بالملاحظات التي تم التوصل إليها حتى الآن. ولا يمكننا أن نتجاهل هنا أساس أشعار الحب والخمر، فللموضوع وكذلك الهمس والحفيف وأربطة الورد صلة بذلك، وإننا لنلاحظ أيضا العودة إلى المحافظة على البعد، إلا أن الجديد واضح أيضا، ويتمثل في التغلب على البعد وتعويض الموقف العابث «بالموقف التعبيري» (الذي يتبين من الجانب الشكلي) والابتعاد عن الشهوة الحسية والإسعاد والإشقاء.

إننا لنود أن نخلص إلى نتيجة هي على التقريب أن هذه القصيدة نصب تذكاري لذلك التغيير العظيم والعميق، الذي حدث في الشعر الغنائي في منتصف القرن الثامن عشر، وارتبط باسم الشاعر كلوبستوك. إن القيمة الفنية، بغض النظر عن الجزئيات، تحملنا على أن نفكر في أثناء ذلك في كلوبستوك نفسه أكثر مما نفكر في واحد من أقرانه من ذوي الطموح.

إن هذه القصيدة لكلوبستوك فعلا، وهي نصب تذكاري في عملية ذلك التغيير العظيم، الذي وصفه بطريقة نفاذة غونتر مولر في كتابه «تاريخ الأغنية الألمانية Geschichte des deutschen Liedes ووضع خلاله «رباط الورد» في المكان اللائق به.

لا نريد أن ننكر أن البحوث، التي تصور أصحابها أنهم وصلوا إلى معرفة الشاعر، قد تم تبسيطها بشكل جوهري عند ما اتضح أن الأمر يتعلق بقصيدة تعود إلى فترة انتقالية (ومن المؤكد أن بعض القراء قد لا يلجأ لكثرة اطلاعه إلى سلوك الطريق الملتوى، الذي يتأتى عن طريق تحليل القصيدة). ولا ينبغي لنا أن ننكر لذلك أنه لا بد من ذكر اسم الشاعر، حتى ولو تم بهذه الصورة مع شيء من التحفظ. إن قصيدتنا يمكن أن تكون أيضا من تأليف شاعر من الشعراء الكثيرين الذين جاءوا بعده وذابوا في هذا النوع من شعر الحب وشعر الروح. إن هولتي (1748-1776 Holty)، وياكوبي (Jacobi 1819-1743)، وساليس (Salis 1834-1672)، وماتهيسون (Matthisson 1831-1761) وغيرهم هم الذين حملوا هذا النوع من الأغاني عبر القرن كله وإلى وقت أحدث بكثير في غضون القرن التاسع عشر. ولا شيء -لإبراز قضية الشك في المؤلف وتحديد العصر بشكل فاضح - يتنافى في حقيقة الأمر مع إمكانية أن يكون شاعر ينتمي إلى فترة متأخرة جدا هو الذي كتبها بدافع المسرة في اللعب والمجاذبة أو لدوافع أخرى. وسوف نتعرف في تحليل الصوت على طريقة أخرى في البحث، تعدنا بجعل دائرة الخطأ أضيق، إلا أنه لا بد من الإشارة هنا إلى ملاحظة لا تخلو من تحذير، وهي أن تحديد المؤلف من خلال النص وحده نادرا ما يؤدي إلى نتائج نهائية مقنعة.

3 - مسائل تحديد التاريخ

من المهم جدا أن نعرف في كل الأعمال المتعلقة بالتاريخ الأدبي سنة الصدور أو زمن تأليف العمل الفني. والوصول إلى إثبات الارتباطات والعلاقات والتطورات يتوقف إلى حد كبير على معرفة التأريخ الصحيح لتأليف الكتاب. ومن الطبعي أن يكون لتأريخ الأدب في العصور الوسطى، الذي يجب أن نتعامل فيه مع نسخ غير مؤرخة، تفصلها عن الأصل مساحات زمنية كبيرة، مشكلات من واجبه أن يتغلب عليها، هي أصعب بكثير من التاريخ الأدبي الحديث، لأن هذا يتعامل في الغالب مع طبعات من النادر أن يفتقد سنة الصدور.

لقد اتخذت مرحلة شعر القصور الملحمي مظهرا آخر في العقود الأخيرة بناء على تحديدات جديدة للتأريخ، والمناقشات التي أثيرت حول تأريخ بعض الروائع التي تعود إلى العصر الملكي الساكسي Sachsich والسالي Salisch لا تزال قائمة على قدم وساق. وإذا كان قد لوحظ قبل فترة أن قصة البارتسيفال Parzifal قد خضعت لشيء من التغيير في حوالي سنة 1235، فإن ذلك يظهر لنا أن هناك شيئا من عدم التأكد حتى بالنسبة للأعمال الكبيرة.

ويظهر لنا استعمال بعض المفاهيم الفجة، التي عرفت انتشارا واسعا في التاريخ الأدبي الحديث، مدى سهولة الوقوع في أخطاء فيما يتصل بالعصور السابقة عند التأريخ لأعمال هارتمان فون أوه (Hartmann von 1210-1165 Aue. إن زهده في الشعر الدنيوي الباطل في بداية غرغور Gregor قد بدا بمثابة تبرير للتسليم بوجود «تطور داخلي» من الدنيوي إلى الفكري، وهكذا نسبت روايتا الفروسية اريك Erec وايفاين Iwein إلى بداية حياته الأدبية والأسطورتان هاينريش المسكين Armer Heinrich وغريغور Gregor إلى نهايتها. وإذا كنا قد اعترفنا اليوم بترتيبها الزمني اريك، فغريغور، وهاينريش المسكين وايفاين، فإن ذلك قد تم على أساس ما استخدم من ملاحظات خاصة، ولا سيما ما يصل منها بلغة هارتمان، التي لا يستطيع أحد أن ينقض ما فيها من قوة الحجة والدليل.

ولئن كانت البحوث اللغوية قد قدمت لنا في هذه الحالة أو تلك أدوات حاسمة، فقد أصبحت البحوث المتعلقة بعروض الشعر والقدرة على بناء البيت الشعري أكثر دقة في العصر الحديث، فاستخدمت بشكل رائع في تحديد التاريخ. إن النزاع الحيوي، الذي قام في القرن التاسع عشر حول قيمة مجموعتي ا وب من أنشودة النيبيلونفن Nibelungenlied، الذي بدا أنه انتهى لصالح نسخة ب، قد عاد إلى الظهور بشكل محدود، فظهر أن عروض نسخة ا من بعض الوجوه أقدم وبذلك تعتبر أقرب إلى الأصل من نسخة ب. وحاول الباحثون اعتمادا على أسباب عروضية تحديد تاريخ الأعمال المسرحية لكل من لوبي دي فيغا (Lope de 1635-1532 Vega وكالدرون (Calderon 1681-1600) ولا يزال النقاش بطبيعة الحال مستمرا بشكل حيوي حول بعض النتائج الجديدة.

أما بالنسبة لمسرحيات شكسبير فإن المشكلة قد وجدت، ضمن حدود معينة، الحل المطلوب، ويعود الفضل في ذلك إلى البحوث العميقة التي استمرت عشرات السنين. وكان من الضروري، عند تحقيق النص، تحديد نشأة العمل من جديد فيما يتعلق بكل مسرحية، فقد بدا مثلا أن تحديد تأريخ «العاصفة Tempest» قد تم على أساس أنها المسرحية الأخيرة، إلا أن هذا التاريخ لم يثبت بعد عام 1615 واهتز لحظة عندما عثر على مسرحية من مسرحيات النورنبيرغي ياكوب أيرر (Jakob Ayrer 1605-1543)، وهي مسرحية «سيديا الجميلة Die schöne Sidea» تعود إلى سنة 1595، وتتضمن خرافة تشبه خرافة العاصفة. وبما أنه كان قد ثبت أن من نسميهم بـ«الممثلين الهزليين الانجليز» كانوا قد ظهروا منذ 1593 على مسرح نورنبيرغ أيضا وأن مسرحية أيرر وأعماله المسرحية قد تأثرت بهم في بعض النواحي، فقد أصبح من الواضح أن نفترض وجود تشابه من هذا النوع بين المسرحيتين. إلا أنه كان هناك ما يدل دلالة قوية على أن تاريخ العاصفة كان متأخرا، ومن هنا افترض الباحثون أن شكسبير كان قد سمع بموضوع مسرحية أيرر عن طريق الممثلين الهزليين العائدين إلى وطنهم، وهذا إذا لم تعد المسرحيتان إلى أصل واحد مشترك. والافتراض الأخير أولي بالترجيح، لأن هناك قصة من

مجموعة «ليالي الشتاء Noches de invierno» للكاتب الاسباني أنتونيو دي إسلافا (Antonio de Eslava 1609) تتصل من ناحية الموضوع بالمسرحيتين المذكورتين، وفي النهاية يتجه البحث مرة أخرى في هذا السياق إلى الفن القصصي الإيطالي.

ونادرا ما تظهر مشكلات خاصة فيما يتعلق بالمسرحيات والروايات والقصص، التي تعود إلى العصر الحديث نسبيا، فغالبا ما يتم النشر بعد التأليف مباشرة، وإذا لم يكن الأمر كذلك فإن الرسائل واليوميات والشهادات الأخرى للشاعر أو لأحد من أصدقائه المقربين تسمح عادة باستنتاجات دقيقة عن زمان النشأة. غير أن القضية تصبح أصعب حين يتصل الأمر بتحديد القصائد الغنائية، لأن الشعراء لا يرغبون دائما في نشر كل قصيدة اكتملت في جريدة أو مجلة. والترتيب الزمني للمجموعات المنشورة يمكنه هو نفسه أن يضللنا عن الترتيب الزمني للقصائد المفردة، كما يتضح ذلك من أمثلة عديدة. وليست نادرة هي تلك الحالات، التي لا ينشر فيها شاعر قصائده الجديدة في طبعة قادمة، وإنما يؤجلها إلى طبعة متأخرة.

ولنتخذ مثلا على ذلك تلك القضية، التي حظيت بكثير من الاعتبار لا بصفتها خطأ في البحث فقط، وإنما بسبب النتائج المنهجية التي ترتبت عنها. لقد أرسل غوته في شهر ماي 1773 إلى كيستنر Kestner، خطيب لوته بوف Lotte Buff في فيتسلار Wetzlar قصيدته العظيمة «الرحالة Der Wanderer» مع هذه الكلمات: «لسوف تعرفني وتعرف لوته من خلال المجاز، وتتطلع على ما شعرت به عندها ألف مرة». وهكذا قرئت القصيدة بصفتها أول انعكاس لتجربة الشاعر مع لوته وبصفتها فيرتر «الغنائي» من غير صراع مأساوي، وقد بدا آنئذ أن هذا التفسير كان مقنعا، فكان الأمر فيما يتعلق بالطريقة المنهجية «المختصة بالتراجم» قد اتضح على أحسن ما يرام: مضامين الأفكار والمشاعر، وعلاقات الشخوص بكل ما لها من أصول واقعية، ونشأة العمل عن باعث موضوعي يتصل بالسيرة الذاتية. وساندت القصيدة إلى حد كبير النظرية الخاصة ببواعث التجربة وطبيعة الأشعار المعبرة عن الاعترافات الذاتية والحياة الشخصية. ثم ثبت بعدئذ بشكل فجائي أن غوته كان قد كتب القصيدة وأنشدها قبل أن يذهب إلى فيتسلار ويتعرف على لوته! ولم يكن تبعا

لذلك بد من تغيير تفسير القصيدة، فظهرت في الحين تلك المشكلة الأبدية الخاصة بالدراسة الأدبية، وهي علاقة الشعر بالحقيقة، في ضوء جديد. ويبدو لنا من هذا المثل أن ما نسلم به بسهولة من أن التجربة الذاتية الملائمة هي أو يجب أن تكون هي أساس الأشعار والدليل على أصالة قيمتها الفنية، أمر مشكوك فيه.

إلا أن محاولات تحديد التأريخ بدقة ليس لها أن تقاوم هشاشات الأدوات أو الأقوال المبهمة أو أخطاء المؤلف الواضحة فقط، وإنما يجب عليها كذلك، كما هو الأمر في قضية المؤلف، أن تقاوم التضليلات المقصودة.

ويتمثل أشهر تزييف في التاريخ الأدبي الحديث وأكثر التزييفات خصوبة في «شذرات من الشعر القديم (1760) Fragments of Ancient Poetry» وفينغال Fingal (1762) وغيرهما، ونشرت فيما بعد تحت العنوان العام «أعمال أوسيان The Works of Ossian» وكان ماكفرسون (Macpherson 1796-1736) هو الناشر في كل مرة. وإذا كانت هناك بعض الأسس، التي تم الاستناد إليها في ذلك، فإن الدعوى التي ادعاها لها ماكفرسون لم يكن لها ما يبررها. فقد أدى الإعجاب بفجر التاريخ القومي في ذلك الحين -ولم يقتصر الأمر على انجلترا وحدها - إلى بعض التزييفات. وكانت عواقب الاكتشاف مأساوية في قضية الشاب توماس شاترتون (Thomas Chatterton 1770-1752)، فقد نشر مؤلفات، ادعى أنه عثر عليها في كنيسة بريستون Bristol وتعود إلى القرن الخامس عشر، وقد ساهم انتحار الشاعر، الذي كان في الثامنة عشرة من عمره، في الاهتمام بموضوعه، فأدى ذلك إلى تناوله في أعمال شعرية مرارا وتكرارا.

وهناك مرحلة أخرى تسببت في تزييفات كثيرة بدافع التجمس إلى الماضي القومي، هي مرحلة الفترة الإنسانية. وفي تاريخ الأدب البرتغالي نزاع معروف حول ما يسمى «بقايا من الشعر البرتغالي Reliquias da poesia portuguesa». فقد كان الناس في بداية الأمر يظنون أنها نصوص صحيحة تعود إلى ما بين القرن الثامن والقرن الحادي عشر، ثم ثبت فيما بعد أنها من تزييفات القرن السابع عشر ومع ذلك كان هناك لفيف من العلماء أرادوا أن ينسبوها إلى العصر الوسيط على

الأقل. وقد تكرر حدوث شيء مشابه لذلك في ألمانيا قبل بضع سنوات بصدد ما يسمى «تاريخ أراليندا Uralindachronik». وكان الاعتقاد بصحتها قد تزعزع منذ فترة طويلة، إلا أنه كان لا بد من طرح القضية مرة أخرى بعد ظهور محاولات جديدة تدعو إلى اعتبارها قديمة. وتعتبر دراسة أرثور هوبنر Arthur Hübner المطبوعة، التي أثبت التزييف بشكل نهائي، ذات أهمية خاصة بالنسبة إلى كل القضايا المماثلة نظرا للمناهج الجديدة، التي استعملت في تلك الدراسة.

ويقودنا تحديد التاريخ إلى ارتباطات أوسع حين يختص الأمر بالخطوات الأولى للأعمال التي وصلتنا وكذلك حين يختص في آخر المطاف بعصور أجناس أدبية كاملة. ونجد في كتاب لانسون «تاريخ الأدب الفرنسي Lanson, Histoire de la litérature Française» عرضا يتناول أصول الملحمة الفرنسية Origines de l'opopée française، يمكننا أن نقرأه بسهولة ويسر، إلا أن هناك جملة، أضيفت إلى هذا العرض ابتداء من الطبعة الحادية عشر، تشطب كل شيء إلى حد ما: «هذا ما كان يدرس أمس دون تردد Voilà ce que l'on enseignait hier sans hésitations» وتلي ذلك معالجة أخرى للموضوع نفسه مغايرة تماما. فقبل ظهور الطبعة الحادية عشر، أي ابتداء من سنة 1908، كانت بحوث بيديي (1864-1938 Bédier) حول الأساطير الملحمية Légendes épiques قد ظهرت وكانت بمثابة ثورة: لقد تبين أن الملحمة المفترضة قبل أنشودة رولاند ليست في الواقع سوى مجرد خيال، ولم تكن أنشودة رولاند هذه تشكل نهاية سلسلة طويلة أو تتويجا لتطور طويل بطيء وإنما كانت تشكل أنشودة البطولة Chanson de geste من تأليف جديد لأحد الشعراء.

كان التغيير، الذي طرأ على تحديد تأريخ نوع أدبي آخر، وهو القصة الشعرية، التي كان لها دورها المميز في آداب العصور الوسطى عند كثير من الشعوب –كان أقل ثورة–، فقد عاد بها مكتشفوها المتحمسون لها من الانجليز والألمان في القرن الثامن عشر إلى أزمنة غابرة ورأوا فيها التعبير الأصيل عن الشعر الشعبي. وكذلك تصور الرومانسيون أنهم وجدوا في القصص الشعرية أنصبة تذكارية للأدب

القومي. وقد عرفت هذه القضية نوعا من الخلط والبلبلة لما لها من علاقة واضحة بالشعر الملحمي نظرا إلى أنها، فيما ظنه هؤلاء في البداية، تمثل الخطوات الأولى له، أما اليوم فيسود الرأي المناقض لهذا الرأي، إذ يعتقد أن القصص الشعرية المأثورة قد تفرعت عن الشعر الملحمي. إلا أن الأوضاع ليست هي نفسها في كل البلدان، فقد ادعى بعض الباحثين فيما يتعلق بالقصة الشعبية الألمانية أن أنشودة الأبطال القومية القديمة كانت ذات أثر حاسم في نشأتها، والدليل على ذلك أن أناشيد الأبطال القديمة مثل أنشودة هيلدابراند Hildebrand وكذلك ايرمنرايخ Ermenreich قد ظهرت حقيقة في نهاية العصور الوسطى بصفتها قصصا شعرية. أما القصص الرومانسية الاسبانية، فإنها نادرا ما تتجاوز القرن الرابع عشر. ويسود الاعتقاد اليوم بأنها تطورت عن الأشعار الملحمية والأحداث التاريخية. حتى القصص الشعرية الاسكنديناقية الوفيرة ينظر إليها على أنها «طفل عصر الفرسان Kind der Ritterzeit»، بينما تعتبر القصص الشعرية الانجليزية أحدث منها ولا تعود في صورتها المفردة مثل «قصة شيفي تشيز الشعرية Chevy-Chase-Ballade» إلا إلى القرن الخامس عشر.

وينتظر من طبعة محققة أن تتضمن معلومات دقيقة عن سنة صدور العمل الفني المقدم وزمن نشأته.

4 - الوسائل المساعدة

من يشغل نفسه بدراسة عمل أدبي أو مشكلة ما، فسوف يجد في معظم الحالات أن المسائل اللغوية الأولية مثل التأريخ ونسبة العمل وإعداد النص المحقق قد تم إنجازها. وهو بهذا يستغل أعمال أجيال من الباحثين ويصبح هو نفسه ضمن تقاليد الدراسة الأدبية هذه. ذلك أن التدريس الجامعي لا يعني توصيل ما تم توصيله فحسب، وإنما هو أيضا التمكين من المساهمة في تقدم العلم. ويدخل الإرشاد إلى البحث الذاتي في صميم الدراسة الأدبية. وينبغي أن يكون العمل الاختباري برهانا على القدرة على ذلك.

إن الأعمال الاختبارية كثيرا ما تنم عن طريق لغتها على أن المؤلف لم يصل إلى الهدف المقصود وأنه يسير في طريق خاطئ. فالبحث الذي ينغمس في التصنيفات الذاتية مثل القول بأن هذا العمل عمل خالد أو هو عمل رائع لا يفنى وما أشبه ذلك تظهر في أسلوبه من أول وهلة طريقة من طرق التفكير المفرط. إن ميدان العلم شيء آخر غير قاعات الاحتفالات وغير عمود الصحيفة، فاللغة العلمية تشكل، من غير إساءة إلى أي تصور من التصورات الشخصية، طبقة لغوية خاصة. ثم إن لكل علم مصطلحاته الخاصة به، ومن حقنا أن نقول إن العلم يظل قائما ما دامت له مصطلحاته الخاصة. فبذلك فقط يصبح توصيل المشكلات والمعارف ممكنا، تنشأ عنه تقاليد علمية. فإذا كان الشخص غير متخصص فإنه لا يفهم من مقالة طبية أو تقنية متخصصة إلا القليل. أما العمد الاحتمالي dolus eventualis فلا يعرفه غير القانوني، وما هو بحاجة إلى ذلك. على أن استعمال هذا المصطلح بالنسبة إلى المتخصص قد يساعد على حل قضية شائكة، وما المصطلحات الفنية Termini technici إلا معارف قامت على بحوث مركزة سلمها جيل إلى جيل آخر. أما حقيقة أن هذه العلوم لا توجد في النهاية لنفسها وحول نفسها وأن عليها لذلك أن تكون لها علاقات بدوائر أخرى واسعة وأوسع وأن تلطف في أثناء ذلك من مصطلحاتها الخاصة، فإن موضوعه في غير هذا المقام. وعلى أية حال فإن هذا لا يضعف من شدة الإصرار على أن يكون لكل علم مصطلحاته واستعمالاته الخاصة به.

إن تعلم المصطلحات أمر صعب ومقلق بالنسبة إلى الطالب في بداية دراسته، ومهما كانت رهافة الحس التربوي عند المعلم، فإنه لا يستطيع أنَ يزيل كل الصعوبات. ورغم ذلك فإن على الطالب الشاب أن يحاول منذ البداية أن يفهم معنى كل مصطلح وأن يفهم كذلك القضية التي يعبر عنها.

ومن الواضح أن قواميس اللغات القومية واللغات الأجنبية، وقواميس الكلمات الأجنبية ودوائر المعارف ستكون معينة له في كثير من الأحوال، التي لا يمكنه فيها أن يطرح على أحد أسئلة مباشرة. أما في علم الأدب (وكذلك في علوم أخرى) فقد تم إنجاز أعمال أكثر من ذلك. ففي سنة 1938 بدأ جان هانكيس Jean Hankiss

الأعمال الأولى لوضع «قاموس مفاهيم التاريخ الأدبي Dictionnaire des notions d'histoire littéraire»»، الذي كان من المفروض أن يتضمن كل المصطلحات الفرنسية والألمانية والانجليزية والاسبانية والايطالية ومدلولاتها، على أن تأخذ المصطلحات من اللغات الأخرى التي لا يوجد لها مقابل في اللغات المذكورة. ولم يعد من المؤكد الآن ما إذا كان هذا المشروع المهم سينجز ومتى؟ إلا أنه لا يعوزنا مع ذلك أن نجد وسائل مساعدة قد تم إنجازها (وقد ذكر بعضها في قائمة المصادر).

وما من بحث جديد إلا يتخذ مكانه بين التقاليد العلمية، على أنه يجب على المؤلف أن يعرف، قبل أن يشرع في عمله، إلى أي مستوى وصل العلم بالنسبة إلى المشكلات التي يعالجها هو، فقد يتجنب بذلك القيام ببحث مكرر عديم الفائدة. ذلك أن البحوث «الجديدة» كثيرا ما تقدم معلومات عرفها كل العلماء باستثناء المؤلف، منذ فترة طويلة. وليس من الأصالة العلمية أن يتجاهل الباحث البحوث السابقة، وعلى من يشغل نفسه بعمل ما أن يقوم أولا بجمع كل المنشورات، التي تتعلق بموضوعه، وقراءتها. ومن واجبات الاعتراف بالجميل والأمانة أن تذكر في نهاية البحث ضمن قائمة المصادر الخاصة أو في الهوامش كل البحوث التي استخدمها الباحث. ولتسهيل عملية المراجعة يجب أن تكون المعلومات كاملة قدر الإمكان، بمعنى يجب أن تتضمن اسم المؤلف، وكذلك الاسم الأول في الأسماء المستعملة بصورة أكثر، العنوان الدقيق الكامل، مكان نشر الكتاب وسنة صدوره. وإذا كان الأمر يتصل بسلسلة من الكتب فمن المفيد ذكر عنوان السلسلة ورقم الجزء، فبذلك يسهل السؤال عن عمل من الأعمال الفنية في المكتبات. أما فيما يتعلق بالمقالات المنشورة في المجلات (المساهمات في الكتب التذكارية والبرامج المدرسية وغيرها) فمن الضروري أن يذكر إلى جانب عنوان المقال عنوان المجلة (الكتاب التذكاري والبرنامج المدرسي) وسنة الصدور وكذلك رقم مجلد المجلة إن كان ذلك ممكنا. وإذا ما اعتمد الباحث على فقرة معينة، كما يحدث الأمر عادة في الهامش، فلا بد من ذكر رقم الصفحة، التي توجد بها الفقرة المنقولة. وحرف f بعد رقم الصفحة يشير إلى الصفحة المذكورة والصفحة الموالية لها. أما حرف ff المكرر فيشير إلى الصفحة المذكورة والصفحات التي تليها. وإذا كثرت الإحالة على البحث نفسه في الهامش،

فإن الباحث ليس في حاجة إلى أن يذكر المعلومات نفسها في كل مرة، إذ تكفي علامة قصيرة واضحة، مثلا اسم المؤلف مع إضافة .l.c بمعنى المكان نفسه loco citatio، ويتبع برقم الصفحة. ومن الضروري كذلك أن تذكر بدقة، عند النقل عن النصوص الأدبية، الطبعة التي تم النقل عنها. وتستعمل في البحوث العلمية من حيث المبدأ الطبعات المحققة.

حين تكثر البحوث العلمية يصبح من الصعب على الباحث أن يعد قائمة كاملة بالمصادر، وتتضمن تواريخ الأدب الكبيرة عادة مصادر غزيرة، وإذا لم يكن هذا كافيا أيضا، فإن في الإمكان الاستعانة بالبحوث المذكورة هناك لما لها من علاقة بالموضوع، لأن كل واحد منها يحتوي على قائمة خاصة بالمصادر والمراجع الأكثر تخصصا. إلا أنه لا ينبغي للباحث بأية حال من الأحوال أن يعتمد على ذلك وأن يتصور أن الباحث السابق قد تمكن من العثور على كل البحوث التي يجب أن تأخذ بعين الاعتبار. فلا بد أن تكون قد مرت على بحث من البحوث فترة زمنية معينة، من الجائز أن تكون قد صدرت خلالها بحوث أخرى. هذا من جهة، ثم إن البحث الخاص يطرح من جهة أخرى أسئلة مغايرة، تتطلب شيئا من الاحتياط والرجوع إلى مصادر تنتمي إلى ميادين أخرى.

هناك طريق آمن، إلا أنه ملتو بطبيعة الحال ويتطلب كثيرا من الوقت، وهو مراجعة قوائم المنشورات الوطنية، التي يذكر فيها مجموع ما صدر في بلد من البلدان. وتوجد مثل هذه القوائم في كل البلدان التي لها نشاط حيوي في تجارة الكتاب وفي التقاليد العلمية، تصدر أسبوعيا بكثرة، ولكنها تصدر أيضا في أجزاء نصف سنوية وأجزاء أخرى تضم ما صدر خلال سنوات عديدة.

إلا أنه من الضروري أن يقتصر الباحث على استخدام قوائم المنشورات الوطنية بالنسبة للسنوات الأخيرة، فذلك ضروري طبعا. فهناك في كل البلدان تقريبا فهارس مفردة وفصلية للمصادر المتخصصة، بمعنى فهارس البحوث المتعلقة بكل تاريخ أدبي. وتصدر الفهارس الفصلية بطبيعتها متأخرة، فالجزء الأول، الذي يضم كل البحوث المتعلقة بالأدب الألماني، التي صدرت عام 1930 لم يصدر في هذا العام،

وإنما صدر عام 1931. وعلى هذا فإن الأمر يتعلق بتجاوز الفترة الزمنية بين الفهرس الفصلي الأخير، الذي يضم البحوث المتخصصة، وبين الوضع الحالي بمساعدة تلك القوائم التي تتضمن المصادر الوطنية.

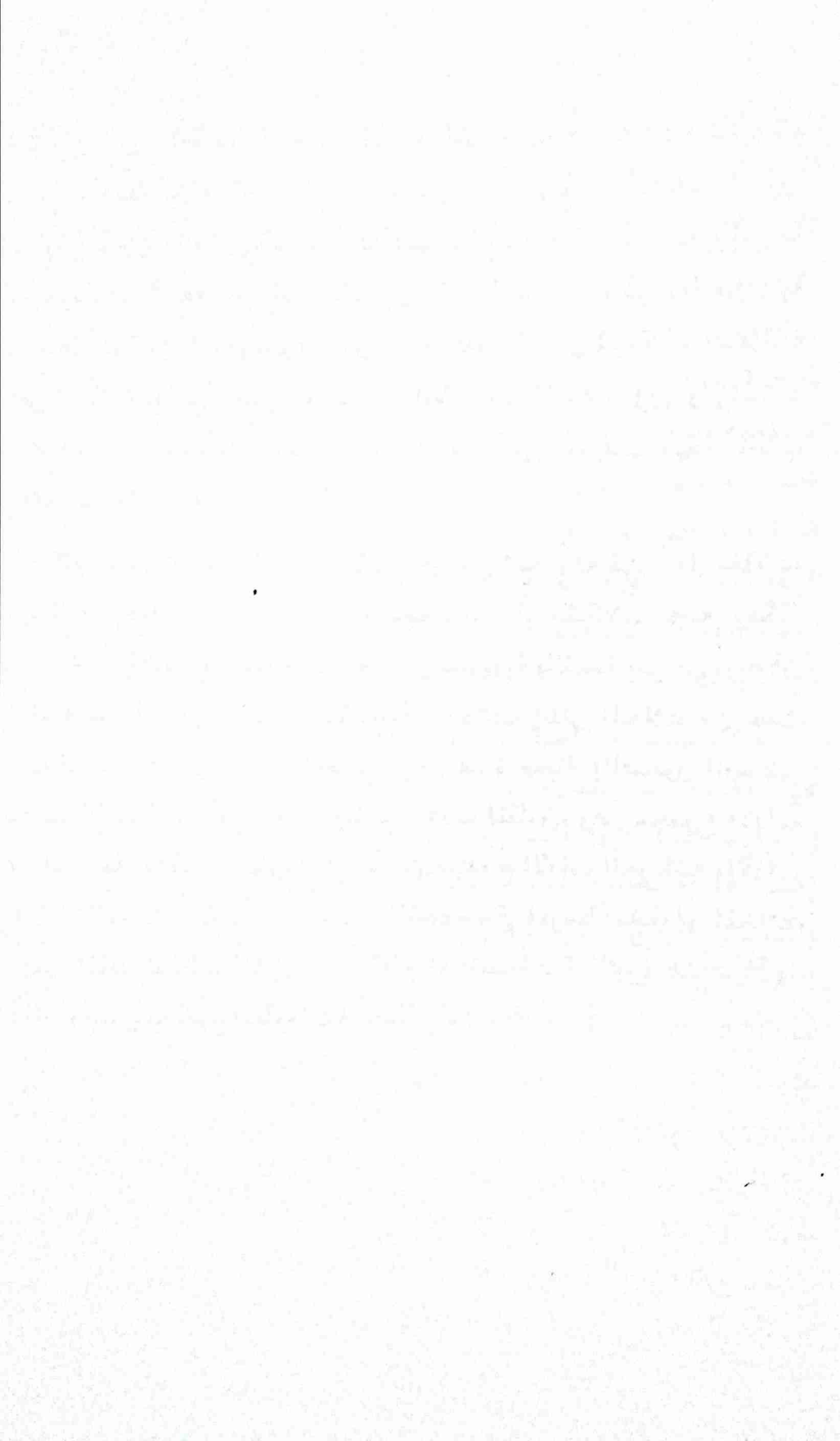
ويمكن كذلك تبسيط عملية جمع المصادر عن طريق مراجعة المصادر، التي تنشرها المجلات المتخصصة بشكل مستمر. ذلك أنها تأخذ عادة الإنتاج الأجنبي بعين الإعتبار، وليس من المستبعد من حيث المبدأ أن تساهم البحوث الأجنبية مساهمة قيمة في حل مشكلة من مشكلات الأدب القومي. فثمة مصادر متخصصة تصدرها بصورة متزايدة المجلات أو المؤسسات الخاصة، لا تتعلق من حيث الموضوع بأدب قومي واحد، وإنما تتعلق على سبيل المثال بكل الآداب المتفرعة عن اللغة اللاتينية أو بمجموع الآداب الحديثة. وتزداد أهمية هذه المصادر إذا نحن عرفنا أنها لا تضم الكتب المنشورة فقط، وإنما تتضمن أيضا الدراسات المنشورة في المجلات.

وهناك مجموعة خاصة من الوسائل المساعدة تتمثل في المؤلفات، التي تتضمن في الوقت نفسه السيرة الذاتية لشاعر من الشعراء، نجد فيها ذكرا لمؤلفاته كلها، وغالبا ما نجد فيها أيضا إشارات إلى الطبعات التي أشرف هو بنفسه على إصدارها، والطبعات المحققة وكذلك جميع البحوث المتعلقة به. أما فيما يتصل بالمسافات الزمنية الكبيرة، في الأدب الألماني أو الأدب الفرنسي مثلا، فإن مؤلفات مثل «المجمل Grundriss» لغوديكه (Goedeke 1887-1814) أو «الموجز الفهرسي Manuel bibliographique» للانسون يعتبر من الوسائل المساعدة التي لا غنى عنها.

وتليها مجموعة خاصة أيضا، وهي القواميس التي تتناول حياة الشعراء وكذلك معاجم التراجم والموسوعات الشاملة. وأهميتها العلمية لا تكمن في المعلومات التي تقدمها عن كل شاعر يتناوله البحث، إذ لا يعدم الباحث أن يجد مادة غزيرة في الدرسات التفصيلية وغيرها، إلا أن الباحث كثيرا ما يصادف أثناء البحث أسماء لشعراء وكتاب وفلاسفة وعلماء الدين وغيرهم من المجهولين، لا يمكنه أن يعرف عنهم شيئا إلا بالعودة إلى معاجم التراجم الكبيرة.

بقي علينا أن نقول كلمة عن المجلات العلمية. لقد أصبحت المجلات العلمية مع مرور الزمن ذات أهمية متزايدة، ففيها تنبض، ومن حقنا أن نثبت ذلك بهذا التعبير، حياة العلم اليوم بأقوى ما يكون النبض، ذلك أنها تدفع بالبحث دائما، نظرا إلى ما تتضمنه من درسات متنوعة، إلى أشد الميادين اختلافا من جهة، ثم إنها من جهة أخرى تقدم معلومات ذاتية وموضوعية عن عالم العلم (سجل الوفيات، الدعوات، والتقارير عن أعمال المجامع العلمية، وجمعيات العلماء، ومنشآت أخرى، والإعلانات عن المشاريع الضخمة وغيرها). وهي أخيرا تحتوي على تعريفات مهمة بالكتب زيادة على المصادر المذكورة.

وقد جرت العادة في الفترة الأخيرة بنشر العروض المجموعة في شكل مقالات، تبرز الوضع الذي وصلت إليه البحوث حول شخصيات أو مشكلات معينة. وهكذا فإن معرفة المجلات والاطلاع عليها بشكل مستمر ضرورية بالنسبة إلى من يريد أن يشتغل بدراسة فن الشعر دراسة مستفيضة. ويختلف إطار المجلات من حيث الاتساع، فهناك مجلات عن الأدب القومي، وعن فترة معينة (العصور الوسطى مثلا)، والدراسة الأدبية، وتاريخ الفكر، وتاريخ الأدب المقارن، وعن مجموع الآداب المتفرعة عن اللاتينية، والآداب الجرمانية، ثم عن مجموع الآداب الجرمانية والآداب المتفرعة عن اللاتينية. وتتضمن المصادر المتخصصة فهرسا بأسماء المجلات الموجودة. ومن المفيد للطالب الشاب أن يتعلم المختصرات المذكورة هناك، لأنها مستعملة عالميا وضرورية لفهم المعلومات المتصلة بالفهرسة.



الباب الأول

مفاهيم التحليل الأساسية

إن العمل الفني المفرد يسند إلى المتأمل فيه مهمة فهمه فهما جيدا، ويسند إلى مؤرخ الأدب مهمة أخرى، تتمثل في أن يقدم هذا الفهم في صورة تفسير له، وسنتحدث في القسم الثاني عن الطرق الكفيلة بالقيام بهذه المهمة.

وتتطلب طريقة العمل توفر علم معين، بمعنى معرفة الأوضاع الأولية المرتبطة بوجود العمل بصفته عملا أدبيا. وهناك طرق أربع تتضافر لبلوغ الهدف الكبير من التفسير التام. ولهذا يتفرع القسم الأول إلى أربعة فصول، كل منها يوضح أدوات العمل وكيفية استعمالها لتقوم على أساسها كل البحوث المقبلة.

سنعالج هنا على حدة المفاهيم الأساسية، التي تتناول الأوضاع الأولية، وإننا لنفعل ذلك ونحن على وعي بأن هذه المعالجة ليست سوى توطئة. وكثير من الأسماء الخاصة لا ينتمي إلى المصطلحات اللغوية الخاصة بالدراسة الأدبية فقط، وإنما ينتمي في الوقت نفسه إلى اللغة اليومية، وهنا تكمن الصعوبة بالنسبة إلى المبتدئ؛ لأن المعاني تختلف عن بعضها البعض إلى حد كبير.

الفصل الثاني

المفاهيم الأولية للمضمون

1 - المادة

يلاحظ من يقرأ ماريا ستيوارت Maria Stuart أو يشاهدها في عرض مسرحي أن ما يحدث فيها ليس كله من إبداع الشاعر، والواقع أن العنوان نفسه ينم على ذلك. فهو يقول لمتوسط الثقافة أن الشاعر يعتمد على شيء خارج عمله. ولئن لم يبدع الشاعر مضمون عمله الفني بنفسه، واستعاره من الخارج، فليس في ذلك ما يدل على قلة أصالته. وسنلاحظ في المسرحية بالذات أن اختراع المادة للموضوع المعالج يعتبر استثناء. فالمسرحيات اليونانية كلها تقريبا تعتمد على أساطير يعرفها كل فرد، والمسرحية اليونانية تتطلب مثل هذه المعرفة بالذات لتفهم على الوجه الصحيح. وليس لمسرحيات شكسبير التاريخية وحدها مضمون يحيا خارج العمل الفني، وإنما ينطبق ذلك على جميع مسرحياته الأخرى تقريبا، إلا أن أساسها يعود إلى المصادر «الأدبية». أما فيما يخص المسرحيات الاسبانية فإن البحث عن مصادرها لا يزال يجري بصورة نشيطة ويكشف دون توقف عن ارتباطات تتعلق

بالمضامين الأصلية لتلك المسرحيات. وقد انتهى العمل من ذلك فيما يختص بالمسرحية الكلاسيكية الفرنسية، فاتضح أن المسرحيات تكاد تكون كلها مستمدة من مضامين موجودة. وكذلك الأمر بالنسبة إلى مسرحيات غوته وشيلر، ويبدو فيما يتصل بالملحمة أنها بطبيعتها تعتمد على شيء خارج العمل نفسه، إلا أن الرواية تتطلب، بالنسبة إلى موضوعها على ما يظهر، مقدارا أكبر من خيال المؤلف. وكيفما كان الأمر فإن هناك أعمالا كثيرة، مثل الروايات التاريخية (والقصص) لا تتطلب شيئا في هذا السياق. وإننا لنتعجب حين نكتشف في روايات القرن التاسع عشر، وخاصة الروايات الرومانسية الفرنسية، أن الشاعر يريد أن يوهمنا بأنه استمد مادة روايته من غيره، في حين أنه كان هو نفسه مبدعها. وهذا كله يدل على أن المضمون، الذي يخضع للرواية، قليل الأهمية بالنسبة إلى طريقة وجود العمل ومكانته الفنية. (وجد في بداية الأدب البشري عمل عثر عليه في خرائب بابل، يتضمن شكوى من أن الموضوعات الشعرية قد استهلكت كلها في حقيقة الأمر!) ولذلك لا ينبغي لنا أن نبالغ في الحديث عن المضمون كلما تعلق الأمر بالثقافة الأدبية. وإذا كان من الضروري التأكيد في الدروس التعليمية على تقديم موجز للمحتويات، فإن هناك مبررات تربوية معينة لها خطرها، إلا أن ذلك لا يعني الكثير بالنسبة إلى الثقافة الأدبية.

إن كل مأثورة تعيش في عالمها الخاص خارج العمل الأدبي وتؤثر فيه نطلق عليها اسم المادة. والمادة مرتبطة على الدوام بشخصيات معينة وثابتة من حيث الحدث والزمان والمكان، حتى «كان يا ما كان ...» في الخرافة يعتبر تحديدا زمنيا.

وتحديد المصطلح الأدبي فيما سميناه بالمادة يعني أن مادة الموضوع لا تكون إلا في تلك الأعمال التي تقع فيها أحداث، وتظهر فيها شخصيات، أي المسرحيات والملاحم والروايات والقصص وغير ذلك. فالقصيدة الغنائية ليست لها مادة بهذا المعنى. ويمكن أن توجد المادة في أشد الأنواع اختلافا، بمعنى أن هناك بالنسبة إلى المادة مصادر شديدة الاختلاف.

لقد كانت الغلبة للمصادر الأدبية في القرن الثامن عشر. وهناك مواد مسرحية كثيرة لا تحيا إلا في المسرح أو في الشكل المسرحي. فايفيجنيا لغوته تعتمد على

مسرحية راسين (Racine 1699-1639) ومسرحية يوريبيديس (406-485 ق م Euripides)، وكان لها أثرها في هاوبتمان (Hauptmann 1946-1862)، وهذا لمجرد أن نذكر بعضا ممن تناولوا موضوع إيفيجينيا. وقد جعل موضوع أمفيتريون Amphitryon بعض الكتاب المسرحيين بعد بلوتس (250-184 ق م Plautus) وموليير يهتمون به. وإذا كان شكسبير قد استغل الفن القصصي الايطالي، فإنه كان يستعمل أيضا المصادر الأدبية.

وكانت مادة التاريخ أساسا لموضوعات كثيرة، فكان التاريخ مصدرا ثريا في القرن التاسع عشر بشكل خاص، إلا أن الشعراء قد اهتموا أيضا في الأزمنة القديمة بالموضوعات التاريخية سواء فيما يتصل من ذلك بأعمالهم كلها أو بجزء منها فقط. حقا لقد جلبت انتباه الباحثين العلاقات القائمة بين «أحفاد اللوزياديين» وبين ما أورده من أرخوا للرحلات الاستكشافية من البرتغاليين. وهناك إلى جانب كتب التاريخ مؤلفات تاريخية من مختلف الأنواع، منها اليوميات، والتراجم والسير الذاتية، وغير ذلك. وكان كتاب الرواية في القرن التاسع عشر يقومون عادة بدراسات تاريخية مستفيضة. ولم يكن من النادر أن يجتمع المؤرخ والروائي في شخص واحد. وهناك في تاريخ الأدب الألماني فصل خاص، يتناول «رواية الأساتذة Professorenroman». وينضوي تحته روائيون من أساتذة الجامعة مثل فيليكس دان (Felix Dahn 1912-1834)، وجيورج ايبرس (Georg Ebers 1898-1836)، وفيلهلم هاينريش ريل (Wilhelm Heinrich Riehl 1897-1823) وغيرهم.

وتعتبر الجرائد من المصادر المهمة بالنسبة إلى شعراء القرن التاسع عشر والعشرين. كان زخرياس فيرنر (Zacharias Werner 1823-1768)، الذي طبع المسرحية المصيرية في عمله (أربعة وعشرون فبراير 24. Februar) بطابعه الخاص، قد استمد موضوعها ومادتها من خبر نشر في جريدة. ومن هناك كذلك كانت الدوافع الأولى بالنسبة إلى «روميو وجوليا في القرية Romeo und Julia auf dem Dorfe» لغوتفريد كيلر، ومدام بوفاري لفلوبير والآنسة جوليا لستريند بيرغ (-1912 Strindberg 1849).

وتضيع في الظلام الحالك تلك الحالات التي تكون فيها الحكايات والأخبار الشفوية موضوعا، وما أكثر ما تغرسه حكايات الآباء والأجداد في قلب الشاعر الشاب من شخصيات وأحداث لا تنسى، وتحظى الأم والجدة في هذا السياق بمكانة محترمة في تاريخ الأدب. وما من فرد منا إلا يحتفظ في أعماقه بذكريات من هذا النوع من القصص، الذي يطالع فيه في أول الأمر مصير إنسان أجنبي عنه. ويكاد يكون من باب المصادفة أن نعرف أن رائعتين من روائع القرن التاسع عشر، وهما آدم بيده Adam Bede لجورج إليوت والنساجون Die Weber لهاوبتمان، تعودان إلى هذا المصدر. وكذلك أصبحت الراوية لينا فيس Lena Wies، التي لعبت بحكاياتها دورا في طفولة تيودور شتورم (Theoder Storm 1888-1817) وكانت ذات أهمية كبيرة بالنسبة إلى أعماله الإبداعية، ولكن الحالات، التي يتم فيها الفهم بصعوبة أكبر على ما لها من جاذبية كثيرة، تتمثل في تلك الحالات التي يستمد فيها الشاعر مادته من ملحوظاته الخاصة وتجاربه الذاتية، إذ يصبح الباعث الخاص على البحث هو –من جديد– مفهوم الترتيب الحاسم: علاقة العمل الفني –المؤلف. ولذلك تم جمع مادة لا حصر لها فيما يخص الشعراء العظماء، وذلك لإقامة الدليل من خلالها على ارتباط أعمال المؤلف بحياته من حيث المادة الخاصة بعمله الفني.

إن ارتباطات المؤلفين الكثيرة فيما يتصل بالعثور على المادة لا يمكن أن تخدع إلا إنسانا لا خبرة له في هذا المجال أو إنسانا ينعدم عنه الحس الفني. وإذا كان باول ألبريخت Paul Albrecht قد كرس حياته كلها للكشف عن تبعية ليسينغ (Lessing 1781-1729) (في الجانب الفكري واللغوي إضافة إلى الموضوع)، فإن ذلك كان في الواقع مثمرا ومفيدا. على أن حدوث ذلك بقصد الإساءة إلى ليسينغ وإظهاره بمظهر المفكر الصغير غير المبدع، بل بمظهر السارق الأدبي، قد قضى على المؤلف ولم يقض على موضوع كتابه. وقد أطلق ألبريخت على كتابه، الذي يتكون من ستة أجزاء، عنوان «سرقات ليسينغ Lessings Plagiate». فلو أننا اعتبرنا كل اقتباس Übernahme يتعلق بالموضوع سرقة، فإننا لا نكاد نجد شاعرا لم يرتكب مثل هذا الذنب. وإذا نحن اعتبرنا مثل ألبريخت كل الاقتباسات الفكرية

واللغوية، فإننا سنكون كلنا سراقا على الدوام. صحيح أنه ليس من السهل دائما أن نحدد متى يتم تجاوز حدود الاقتباسات والاستعارات المسموح بها ومتى تبتدئ غير المسموح بها. وقد يكون هذا الأمر في ميدان الموسيقى أصعب بكثير، فإذا أخذ بيتهوفن (Beethoven 1827-1770) فجأة موضوعا موسيقيا من ميسياس Mes-sias لهندل (Handel 1759-1685)، فإن هناك واقعة سرقة، ومع ذلك فإننا لن نرى في ذلك شيئا يعاقب عليه ولن ننظر إلى بيتهوفن على أنه أراد في يوم عقيم أن يجعل خياله يطير بأجنحة غيره. ذلك أن سهولة التعرف على السرقة بالذات تدل في مثل هذه الحالة على أنها إشارة مقصودة أكثر مما تدل على الاعتراف بوجودها. وما أكثر ما نصادف حالات السرقة الأدبية في تاريخ الأدب. إلا أنه يجب علينا أن نكون واعين بأن مفهوم الملكية الفكرية وحمايتها شيء جديد تماما وأن العصور الماضية كانت تصدر عليها أحكاما أخرى غير أحكامنا نحن.

ورغم ما قد تتسم به أحكامنا هذه من قسوة، فإن أي نجاح فني كبير يثير بمجرد ظهوره في الحين موجة من المقلدين التجار، الذين كثيرا ما يتجاوزن الحدود المسموح بها. وكثيرا ما يجد الكبار أنفسهم متهمين، ومن ثم تثار من حين لآخر قضايا ملائمة، تحدث نوعا من التوتر في العالم الأدبي. لقد ساءت في الفترة الأخيرة سمعة البحوث المتعلقة باقتباسات الموضوعات والبحوث المتعلقة بالمصادر، وليس ذلك لأنها أدت إلى نتيجة مؤسفة وهي أن الثروة الإبداعية عند الشاعر أقل بكثير مما يظن الإنسان عادة. (ولنذكر بالمناسبة أن الأزمنة القديمة نسبيا لم تعان هي بالذات من وفرة الإنتاج الأدبي قط، وكانت لذلك أكثر ارتباطا في هذا السياق من الأزمنة الحديثة). والأمر الذي يسيء إلى البحوث التي تتصل بمصادر الاقتباسات، هو الإكتفاء بالتأكيد المجرد على ارتباط الموضوع بمصدر ما، فذلك لا يقدم في الواقع شيئا للتفسير الفني فضلا عن التاريخ الأدبي، فالآن يجب أن يبدأ العمل الحقيقي. لماذا تناول الشاعر هذا الموضوع، وما الذي أغراه به؟ لماذا شغل نفسه به وما غرضه من ذلك؟ لقد تعود بعض الباحثين أن يتحدثوا باحتقار عن «المادة الخام»، التي عثر عليها الشاعر وبعث فيها الحياة، وينسون في أثناء ذلك أن

الأمر يتصل عموما، باستثناء تلك الأعمال التي يعتمد فيها الشاعر على ملحوظاته وتجاربه الخاصة، بمادة تم تشكيلها سلفا. إن أي تقرير صحفي يمكن أن يكون أيضا مقنعا مثل العمل الفني، الذي اتخذه الشاعر مادة لموضوعه، ومن ثم تصبح التغييرات أكثر تعبيرا بالنسبة إلى قدرات الشكل الجديد، التي يتضمنها العمل الفني. والعناية بذلك النوع من التحليل، الذي يبين لنا الطريقة التي استعمل بها المصدر عموما أو بشكل مفصل، ويبرز لنا الملاحظات الدقيقة والتغييرات كلها، من شأنه أن يقدم لنا معلومات ثرية تعين على فهم العمل وإدراك جوهر الشعر من جهة، وعلى معرفة الشاعر واتجاهه وعصره من جهة أخرى. وإذا كان بعضنا قد دأب الآن على السخرية من البحوث التي تتصل بمعرفة المصادر، فإن ذلك جاء بمثابة رد فعل على الدراسات التطبيقية، التي تمت في الفترات السابقة وكانت عديمة الطعم تماما. وهذه السخرية لا تخلو من التعسف وضيق الأفق أمام الإمكانيات التي تتيحها لنا الأرضية المتينة الناتجة عن تحديد مصادر العمل الفني. وقد أظهرت الدراسات المستفيضة، التي قدمها ارنست بويتلر (Ernst Beutler 1960-1885) الآراء الجديدة المكتسبة من خلالها حتى بالنسبة لغوته، وقد فاجأت النقاد بقدر ما فاجأت مؤرخي الأدب. ويكفي أن نشير إلى دراسة «قاتلة الطفل Kindsmörderin» أو «الفتاة الغريق Das ertrunkene Mädchen» (مقالات عن غوته).

نجد في الطبعات المحققة – في المقدمة أو في الهامش، المصادر التي قام عليها العمل الفني. كانت الدراسات، التي تتناول تاريخ الموضوعات وما خصت به من أعمال أدبية عديدة، مفضلة بعض الوقت على غيرها، إلا أن الأهمية الترتيبية، التي يحظى بها الموضوع في الشعر، قد جعلت معنى هذه الكتب وحقها في الوجود يبقى محدودا في أغلب الأحيان. وإذا كان التركيز يتم حقا على التغييرات، التي قد تكتنف مادة الموضوع بصفتها هذه، فمن الممكن أن ينشأ شيء ما عن «تاريخه» غير أن الاهتمام في هذه الحالة يصبح منصبا على شيء خارج عن الأدب، بحيث لا يمكن للأعمال الأدبية أن تظهر أمامنا بصفتها أعمالا فنية متكاملة. وإذا وجدت مع ذلك محاولة للمحافظة عليها مجموعة في البحث، فإن الخيط، الذي يربط بينها من

حيث مادة الموضوع، يبدو غير محكم، فينحل الكتاب إلى فصول كل منها على حدة، غير أن جمع مواد العمل تبقى له دائما قيمته في كلا الاتجاهين.

2 - الحافز

كلمة الحافز Motiv لها معان شديدة الاختلاف في حياتنا اليومية، فالحافز على القيام بعمل ما يفهم منه الدافع. ونحن نتحدث بمعنى آخر عن الحافز في التقاط الصور الشمسية. وخاصية الشكل التي تكمن في المفهوم نفسه، تتميز بصورة أكثر عندما يتحدث الموسيقى عن الحافز وهو يعني بذلك تتابعا مترابطا ومميزا من الأنغام، ينم في الحين على كلية أسمى وأشمل، مثل الموضوع أو اللحن.

ونصادف هذه الكلمة في اللغة الأدبية بصفة غير عادية، فلقد أصبحت تشكل المفهوم المركزي بالنسبة إلى دراسة الخرافات. فكلما تعرفنا بشكل أوسع على خرافات الشعوب الأكثر اختلافا، لاحظنا أن الخرافات لا تظهر هي نفسها كاملة هنا وهناك فحسب، وإنما نجد فيها أيضا سمات صغيرة تتكرر في ثناياها مشكلة تلك الوحدات، التي تبدو في أشد العلاقات اختلافا، مما حمل البعض على القول في بعض الأحيان بأن الخرافات إنما هي مركبات مشكالية من هذه الوحدات المستقلة والمهيأة لارتداء الملابس المختلفة.

ونقدم الآن بعض الأمثلة عن هذا النوع من الوحدات. يعود إنسان غاب طويلا عن محل إقامته، فلا يعرفه أحد، إلا أنه يظهر نصف خاتم، انشطر إلى شطرين ساعة الوداع، وهذا النصف يطابق النصف الآخر، الذي احتفظ به من بقي في محل الإقامة، مطابقة تامة، وعندئذ يتم التعرف عليه ويكون صادقا في قوله. أو هو يبحث عن شخص، ليس له ما يدله عليه سوى فردة حذاء يحملها في يده، لا يناسب قدم واحد أو واحدة مهما تكررت تجربة ذلك، إلى أن يناسب في النهاية قدم فتاة تماما وكأنه قد صنع على مقاسها، لم يكن من يحيط بها ينتظر منها شيئا له خصوصيته. وقتئذ يعرف الناس أنها هي الشخص الذي يبحث عنه الرجل ويتم

التأكد من ذلك. أو يجد المرء نفسه أمام معضلة لا حل لها، وفي تلك اللحظة يظهر أمامه كائن غير طبيعي ويقدم شيئا أو أشياء سحرية، يتوصل بواسطتها إلى حل تلك المعضلة.

ونحن نصف هذه الوحدات بأنها حوافز، تتصف بالكمال سواء وجدها المرء في خرافة أو في عمل أدبي آخر. فالأمر هنا يخص ذلك الفارس الذي سافر إلى الأراضي المقدسة، ويخص امرأته هذه، التي لها هذا الاسم المعين وهذا الخاتم المعين، الذي اقتسمته مع زوجها ساعة الوداع. ونحن نتعرف على الحافز من جديد أيضا حتى حين يتصل الأمر بشخصيات وأمكنة ومصادفات أخرى. فمادة الموضوع محددة كما رأينا من حيث المكان والزمان والشخصيات. وموضوع روميو وجوليا هو قصة هذا الشاب المسمى روميو وهذه الفتاة المسماة جوليا، اللذين هما ابنان لهؤلاء الآباء، يعيشان في هذه المدينة الايطالية، وقد قدر لهما كيت وكيت. أما الحافز، كما سنعرف من جهة أخرى، فليس محددا ولا يعتبر أمرا منتهيا. ونحن لا نستوعبه إلا حين نجرده من التحديدات الفردية الخاصة. وما يتبقى بعد ذلك بصفته حافزا إنما هو تماسك بنيوي جدير بالاعتبار. إنه موقف نموذجي يتكرر باستمرار، ومادة الموضوع يمكن أن تخفي، ولا مناص من أن تخفي، في أعماقها حوافز عديدة، فهناك حافز في الحب الذي يربط في روميو وجوليا بين ابنين ينتميان إلى سلالتين متعاديتين. ونحن نجد هذا الحافز ضمن حدود الارتباطات الفردية في أعمال أدبية لا حصر لها. والموت الظاهري الذي أسيء فهمه حافز أيضا، وإننا لنعثر عليه بصورة مستمرة في الأعمال الأدبية منذ قصة بوراموس Pyramus وثيسبه Thisbe - ويطلق على الاكتمالات الملموسة، التي تطرأ على الحوافز المفردة، اسم الخاصية. فقد بينت الدراسات المتعلقة بالحكايات أن هذه الخاصيات كثيرا ما تظل مرتبطة بالحافز بشكل نموذجي. من ذلك مثلا خاصية مثالنا الأول وهي حدوث التعرف بواسطة الخاتم في اليوم الذي تزوجت فيه المرأة المقيمة بالذات. أو الموت الظاهري الذي يساء فهمه، وما أكثر ما يحدث ذلك، وهي الحبيب يسيء فهم الموت الذي تظاهر به محبوبه من أجل إنقاذ حياته.

والواقع أن الحافز موقف نموذجي متكرر، وكونه كذلك يعني أن له أهمية من الناحية الإنسانية. وفي هذ الخاصية بصفتها موقفا تكمن الإشارة إلى أن للحوافز سابقا ولاحقا. فقد نشأ موقف توتر، وتوتره هذا يتطلب حلا، والموقف المتوتر قوة متحركة تبرز في النهاية ما اصطلحنا على تسميته بالحافز (Motiv المشتق من الفعل movere بمعنى الحركة).

وقد يحدث في بعض الأحيان ألا يجد التوتر، الذي يتناسب مع الحدث ويكون مصاحبا للحافز، الحل المنتظر، فيتخذ الحدث اتجاها آخر. وفي هذه الحالة يكون الحديث عن حافز أعمى، وكثيرا ما يظهر هذا في بداية المسرحيات والأفلام إما لبعث التوتر أو للتوجيه نحو آثار خاطئة بصورة مقصودة. وهناك حافز أعمى في نهاية الفصل الأول من المسرحية البرتغالية فراي لويث دي سوسا من تأليف المايده، وهو حرق المنزل الذاتي على يد مانويل دي سوسا Manuel de Sousa ولذلك يعد هذا كما تم التأكيد على ذلك بوضوح، بمثابة منارة، بمثابة تحد لصاحب السلطة، فهو يتضمن إشارة إلى الخارج تناسب ظروف الحدث، إلا أن ما كان منتظرا لم يحدث، وبذلك يختفي الجانب السياسي، ولا يذكر بعد ذلك بكلمة واحدة. على أنه لا ينبغي لنا أن نفهم من ذلك أن الحافز الأعمى ليس له ما يبرره ولا يؤدى وظيفة مهمة بالنسبة للكل. ويعتبر الأثر المسرحي في مسرحية فراي لويث دي سوسا وظيفة من هذه الوظائف (ولكنها ليست حاسمة بطبيعة الحال). وبذلك نعترف أساسا بنوعية الحافز الخاصة، وهذا إضافة إلى وحدته البنيوية بصفته موقفا نموذجيا مهما، وأدائه لوظيفته المفردة بشكل ملموس، ثم طبيعته المشيرة إلى الخارج، وأخيرا مضمونه الخاص، الذي يسمح باستعماله في أنواع أدبية معينة. إن التعرف الذي يتم عن طريق الحذاء الملائم إنما هو، في إحساسنا حافز نموذجي خرافي. فنحن في الجو الخرافي الأكثر أصالة، وهو لذلك لا يسمح لنا بالتفكير في أن هناك عددا لا يحصى من الناس لهم مقاس واحد في أحذيتهم. إنه لا ينطبق في الخرافة إلا على قدم واحدة، والعكس صحيح: من طابق الحذاء رجله فهو الشخص المبحوث عنه. ولأول وهلة يبدو على العكس من ذلك أن لحافز الإخوة الأعداء جاذبية أكثر

بالنسبة إلى المسرح لما فيه من توتر. وقد اهتم به فعلا مسرح العاصفة والاندفاع، وليس من النادر أن نجده عند شكسبير أيضا، إلا أنه سيكون من باب التعميم السريع أن ننظر إلى حافز الإخوة الأعداء على أنه ببساطة صالح للمسرح. ويلعب الحافز في تاريخ الرواية دورا لا يقل أهمية، ويكفي أن نشير إلى أعمال مشهورة مثل السيد بلانتري The Master of Ballantrae من تأليف ر.ا. ستيفنسون (R.S. Stevenson 1894-1850) وايساو وخاكوب Esau e Jakob لماتشادو دي سيس (Machado de Assis 1908-1839) وبيت وفوكس Pitt und Fox لفريدريش هوخ (Friedrich Huch 1913-1873) وتنضاف إليها روايات كثيرة. ويوجد في مقابل ذلك حافز التوأمتين في رواية بيربيتوا Perpetua للكاتب فيلهلم فون شولتس (W. v. Scholz 1969-1874).

وتمتاز حركة العاصفة والاندفاع بضم مجموعة من الدوافع المشتركة إلى حافز الإخوة وخلع الخصوصيات المتكاملة نفسها عليها. ويبدو عدد الحوافز المترابطة بقوة محدودا أيضا في المسرحية المصيرية. وقد تم تحديد الحوافز الأساسية الموالية: اغتيال الأقارب، وعودة من كان يظن أنه ميت، وخطيئة الدم، التنبؤ بجريمة أو مصيبة، واللعنة العائلية. وقد كان حافز التقاء الحبيب بروح محبوبه موضوعا مفضلا في قصص القرن الثامن عشر الشعرية. ولنكتف بذكر القصتين الشعريتين الانجليزيتين «الجميلة مارغريت ووِليام الحلو Fair Margaret and sweet Wil-liam» و«شبح ويليام William s Ghost» المذكورتين في مجموعة بيرسي(-1811 Percy 1729)، و«أدلستان والوريدة Adelstan und Röschen» لهولتي و«لينوره Le-nore» لبورغر (Bürger 1794-1747) (وانظر أيضا، مونكريف، حب آليكس واليكسيس vgl. weiterhin Moncrif, Les constantes amours Alix et Alexis، وغلايم، ماريان Gleim, Marianne، وغوته، الغلام الخائن Goethe, Der untreue Knabe، وغير ذلك). ويتطور الحافز دائما في الاتجاه نفسه، فالذي لا يزال على قيد الحياة يموت أيضا. على أن مسببات الحافز متباينة، فهي حينا ظهور الشبح لينتقم للخيانة الزوجية، وهي حينا آخر الشكوى المفرطة لمن قيض له أن يعيش، ثم هي العهد بالوفاء الذي يدفع الميت إلى الخروج من القبر. فعندما يقدم برينتانو للحافز

حادثا يختلف عن هذه التقاليد الثابتة تمام الاختلاف (فوق الراين Auf dem Rhein)، فإننا نشعر بأننا على أهبة أن نرى في ذلك إعلانا عن جوهر الشعر القوي.

ولا يجوز لنا أن ننتظر من كل حافز أن تكون له طبيعة تجعله ينتمي إلى نوع معين. ولكن البحوث المتواصلة في هذا الاتجاه لا تزال تعدنا بمعارف كثيرة.

إذا نحن فحصنا الحوافز في عمل أدبي من زاوية مجرى الأحداث، فسوف نكتشف أن لهذه الحوافز أهمية متباينة، فهناك حوافز تحتل المركز في العمل الفني وتنتظمه كله. ويصفها بيتريكوني Petriconi المختص في الآداب المتفرعة عن اللاتينية بأنها «موضوعات» وأظهر من خلال مثل (موضوع «البراءة المغرر بها verführte Unschuld») خصوبة منهج مقارن بهذا المعنى. وهنا تختفي حقا الشكوك التي تحوم حول «تواريخ الموضوعات»، فالأعمال المتشابهة الموضوع تنتظم بعضها مع بعض بموجب الضرورة الداخلية. والتشابه الخارجي في الموضوع ليس ضروريا على الإطلاق. إن عرض بيتركوني ليفاجئنا بما يظهره من ارتباطات وبما فيه من فوائد كثيرة، تساعد على تفسير العمل الأدبي المفرد عندما ينظر إليه في هذا الإطار (وعلى المتخصصين في الدراسات الألمانية أن يتعلموا من تفسير «مأساة غريتشن Gretchentragödie»)، وبما يقنعنا به من أن معرفة التشابه في الحافز المركزي يساعد على فهم العلاقات الداخلية في تاريخ الأدب. ويبدو لنا أنه من الضروري أن نفرق طبعا بين مفاهيم الحافز (أو) الحافز المركزي والموضوع، فالحافز هو الرسم البياني لموقف ملموس، والموضوع شيء مجرد، يصف بصفته مفهوما المجال الفكري الذي ينتمي إليه العمل الفني. فالحافز المركزي لمسرحية «شتيلا» لغوته هو «رجل بين امرأتين»، أما بصفته موضوعا، فيمكن أن نسميه «الحب الإنساني» أو «الإنسان المحب». وليس من النادر تقسيم حوافز العمل الفني، التي ليست مركزية إلى حوافز مرتبطة بالحافز المركزي، وأخرى جانبية محضة.

ونحن لم ندرس الحوافز حتى الآن إلا من زاوية ارتباطها بالحدث وطريقة مجراه، إلا أن هناك فيما يبدو جوانب أخرى لا بد من تناولها في ضوئها أيضا.

يقودنا تيك (Tieck 1853-1773) في كتابه «جينوفيفا Genoveva» إلى ميدان المعركة في بواتيي Poitier، فيظهر لنا زوجة القائد العربي، التي تبعت زوجها متنكرة، وتطعن نفسها قرب جثة سيدها من حبها له وفرارا من رغبة قائد مسيحي فيها. إن هذا الانتحار بدافع الحب الوفي يعتبر من زاوية الحدث واحدا من الحوافز الجانبية التي تتضمنها مسرحية تيك، إلا أننا نشعر أنه «على وجه ما» أهم بالنسبة للعمل الفني ككل من أي حافز آخر له مكانه الثابت في مجرى الحدث، حافز الساحرة مثلا، التي خدعت النبيل الألماني سيغفريد، فأظهرت بواسطة مرآتها السحرية خيانة جينوفيفا. وإننا لنصل إلى الجوانب الأخرى للحوافز بصورة أسرع إذا نحن طرحنا السؤال حول الحوافز في الشعر الغنائي. فإذا كنا لا ننظر إلى تجاوز الحافز لذاته عن طريق التوجه إلى الخارج إلا بصفته استمرارا للحدث، فسوف نظل في دائرة الشعر الملحمي والشعر المسرحي باعتبارهما نوعين عمليين، أي بمعنى أنهما جنسان يتميزان بحدث يتطور بذاته.

صحيح أن هناك حديثا عن الحوافز في الشعر الغنائي ونذكر من ذلك مثلا جريان النهر، والقبر، والليل، وشروق الشمس، والوداع وغير ذلك، إلا أنها، لكي تكون حوافز حقيقية طبعا، يجب أن نفهمها على أنها تمثل مواقف مهمة. وتجاوزها لذاتها لا يقوم على الاستمرار في الموقف المناسب للحدث، وإنما يقوم على تحولها إلى تجربة روح إنسانية، تستمر في داخلها من خلال ذبذباتها الخاصة.

لئن كان هولدرلين يقول في قصيدة «الوطن Heimat»:

Am kühlen Bache, wo ich der wellen Spiel,

Am Strome, wo ich gleiten die Schiffe sah,

Dort bin ich bald: ...

في الجدول البارد، حيث بدا لي عبث الموج،

في النهر، حيث بدت لي السفن منسابة،

هناك سأكون وشيكا، ...

فإن الأمر فيما يخص السفن يتعلق بصورة تظهر إلى جانب صورة أخرى. أما في هذه القصيدة للشاعر ماير، فإن الحافز فيها يبدو في الوهلة الأولى أكمل وأكثر تماسكا:

Zwei Segel

Zwei Segel erhellend
Die tiefblaue Bucht!
Zwei Segel sich schwellend
Zu ruhiger Flucht!

Wie eins in den Winden
Sich wölbt und bewegt
Wird auch das Empfinden
Des andern erregt.

Begehrt eins zu hasten,
Das andre geht schnell,
Vorlangt eins zu rasten,
Ruht auch sein Gesell.

شراعان

شراعان يضيئان
الخليج العميق الزرقة!
شراعان ينتفخان
للفرار الهادئ!

فكما يتقوس في الريح
أحدهما ويتحرك،

يثار أيضا شعور

الآخر.

إذا رغب أحدهما في السرعة

سار الآخر على عجلة

وإذا طلب أحدهما الراحة

ارتاح رفيقه كذلك.

إلا أن الاختلاف لا يكمن في الصور القوية فقط، فعلى الرغم من أن الملاحظ للشراعين لا يعبر عن إحساساته الخاصة، ولا هو يظهر لنا بصيغة «الأنا» إطلاقا، فإن الشكل اللغوي يرينا على نحو متزايد وبصورة مستمرة «بعث الروح» في الصورة. فالمقطع الأول لا يزال موضوعيا تماما، وفي المقطع الثاني تدل الكلمتان «شعور الآخر» على تعميق ما يمكن رؤيته بطريقة محضة. أما في المقطع الثالث، فإننا ندخل بصورة تزداد عمقا في مجال يتخلله تيار روحي. وفي النهاية يظهر إيقاع الحركات بصفته تناسقا موحدا لاثنين من «الرفاق». لقد أصبحت الصورة حافزا، إلا أن هناك صورة أخرى لا تظهر فيها تجربة الأنا، وإنما يظهر فيها التطور الذي ينحصر في دائرة الحدث، وتصبح له خارج طبيعة الحافز طبيعة رمزية واضحة.

استطراد: حافز الليل في أربع قصائد

لاعطاء نموذج عن ظهور الحافز نفسه، نقدم من آداب مختلفة أربع قصائد، يتصف الأمر فيها بحافز الليل.

Addison: Hymn

The Spacious firmament on high,
With all the blue ethereal sky,
And spangled heavens, a shining frame,
Their great Original proclaim.
Th' unwearied Sun from day to day
Does his Creater 's power display;
And publishes to every land
The work of an Almighty hand.

Soon as the evening shades prevail,
The Moon takes up the wondrous tale;
And nightly to the listening Earth

Repeats the story of her birth:
Whilst all the stars that round her burn,
And all the planets in their turn,
Confirm the tidings as the roll,
And spread the truth from pole to pole.

What though in solemn silence all
Move round the dark terrestrial ball;
What though nor eal voice nor sound
Amidst their radiant orbs be found?
In Reason's ear they all rejoice
And utter forth a glorius voice;
For ever singing as they shine,
"The hand that made us is divines".

اديسون: أنشودة
قبة السماء في الأعالي
بكل ما لها من زرقة أثيرية
وفضاء مرصع وإطار وضيء
تعلن عن أصلها العظيم.
والشمس النشيطة تنشر من يوم إلى يوم
ما لخالقها من قوة،
وترسل إلى كل بلاد
عمل اليد القادرة.

حين تسود الظلال المسائية
يشرع القمر في القصة الرائعة
ويروى في الليل للأرض المنصتة
ويعيد عليها قصة ولادتها،
بينما النجوم كلها تلتمع حولها
وكل الكواكب في مدارها
تؤكد الأنباء دورانها
وتنشر الحقيقة من قطب إلى قطب.

ماذا يهم أن يتحرك كل شيء في الصمت
المقدس حول الكرة الأرضية السوداء؟
وماذا يهم ألا يوجد مع ذلك صوت وصخب
وسط مدارها المضيء؟
في أذن العقل صدى كل بهجتها
وتعبير صوتها المجيد المتواصل
منشدا في لمعانها بشكل دائم،
«اليد التي خلقتنا إلهية».

لقد نبهت الماركيسا دالورنا (الشاعرة البرتغالية 1750-1839، التي نبهت مواطنيها إلى فترة ما قبل الرومانسية الانجليزية والألمانية، وأصبحت بذلك رائدة الرومانسية البرتغالية):

Come està sereno o Céu,
come sobe mansamente

a lua resplandecente
e esclarece este jardim!

Os ventos adormeceram;
das frescas àguas do rio
interrompe o murmurio
de longe o som de um clarim.

Acordam minhas ideias,
que abrangem a Natureza,
e esta nocturna beleza
vem meu estroincendiar.

Mas se à lira lance a mao,
apagadas esperancas
me apontam cruéis lembrancas,
e choro em vez de cantar.

ما أشد صفاء السماء،
ولكم يصعد القمر المضيء
بهدوء وينشر نوره
فوق البساتين!

لقد نامت الرياح،

وخرير الماء يقطعه
في النهر البعيد
صوت النفير.

وتستيقظ أفكاري،
فتستقطب الطبيعة،
وجمال هذا الليل
يزرع روحي ولعا.

وحين أتناول قيثارتي
ترشدني أمالي المنطفئة
إلى ذكريات رهيبة،
فأبكي بدل أن أغني.

Joseph v: Eichendorf: Mondnacht

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküsst,
Dass sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müsst.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte

Weit ihre Flügel aus,

Flog durch die stillen Lande,

Als flöge sie nach Haus.

يوسف ف. آيشندورف: الليلة القمرة

كان كما لو أن الفضاء (السماء)
قد قبل الأرض في صمت
فراحت تحلم به حتما
في ضوء البراعم.

الهواء يعبر الحقول،
والسنابل تتماوج في هدوء،
وللغابات حفيف وديع،
وكانت الليلة مقمرة جدا.

وشرعت روحي جناحيها
إلى مدى بعيد،
وطارت عبر الريف الصامت
وكأنها طائرة إلى البيت

Baudelaire: Recueillement

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.

Tu réclamais le soir; il descend; le voici:

Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;
Le Soleil meribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends ma chère, entends la douce Nuit qui marche!

بودلين: خشوع

اهدأ، يا ألمي، وكن أكثر وداعة.
إنك لتطلب المساء، فها هو ذا يهبط
جوا معتما يلف المدينة،
فيه السكينة لهذا والهم لذاك.

بينما الحشد الدنيء الفاني
يمضي تحت سوط اللذة، هذا الجلاد
القاسي، لقطف الندم في عيد العبيد،
ناولني، يا إلهي يدك، وانطلق معي!

بعيدا عنهم: صوب نظرك إلى السنين الميتة
تنحني فوق شرفة السماء في ألبسة بالية،
ومن أعماق الماء تنبعث الحسرة ضاحكة.

فها هي الشمس تنام تحت عقد الجسر،
ومثل كفن طويل يجوب الشرق،
استمع، يا حبيبي، إلى خطو الليلة الهادئة!

هذه أربعة تشكيلات لحافز واحد، ولكن الاختلافات بينها واضحة. وهي تكمن أولا فيما يمكن أن نصفه بأنه التطور، الذي طرأ على الحافز من حيث الموضوع. فالنجوم هي أول ما نراه قبل كل شيء في قصيدة إديسون. هناك القمر، والنجوم، والكواكب - ومما يجلب انتباهنا فيها أن صورة العالم الكوبرنيكية ليس لها إي عتبار بعد. وإنه ليظهر في الآداب الأخرى التأخر نفسه لعدة عصور. وتبرز من حيث الحدث حركة النجوم وظهورها وحديثها. حتى الحركة نفسها في جملة «من قطب إلى قطب» تشير إلى أن الأمر لا يتعلق هنا بأن التشكيل ليس مصدره تجربة معينة، وإنما يتعلق بتجاوز التجربة الحسية ومشاركة الفكر في رسم الصورة. أما الأشعار الثلاثة الأخرى، فتعالج الموضوع خلافا لذلك من وجهة نظر معينة خاصة بالسيرة الذاتية. وهذه التجربة الذاتية مفقودة عند إديسون، وزاوية الهروب هي «العقل».

ونعيش عند الماركيسة دالورنا التجربة المتجسمة في السماء الصافية، والقمر المضيء، وهدوء الريح، وخرير الماء، وصوت النفير. وتتضمن قصيدة أيشندورف كذلك أحاسيس سمعية وبصرية ملموسة، تشارك في المقطع الثاني من تجربة الليل. أما في المقطع الأول فقد حدثت تجربة الليل عن طريق مستويات نفسية أخرى: فالأشياء الملموسة في هذه القصيدة تتمثل في أكثر من مجموعة من المظاهر الطبيعية، التي يمكن أن تعاش حسيا. وحين تبدو للعيان تغدو أقل اختلافا وأكثر

تحديدا مما عليه الأمر في القصيدة البرتغالية، ويغدو المنظر الطبيعي كذلك أبعد مدى وأوضح بشكل غير متساو.

أما عند بدلير فهناك تراكم في مستويات التجربة، فالمشهد في البداية هو المدينة، ثم نغادرها ونجد أنفسنا في أراض شاسعة، تمتد السماء فوقها، ويتم حدوث الأشياء في كل مكان. وهذه القصيدة أكثر امتلاكا للحركة من القصائد الثلاث الجديدة (وإديسون لا يبارى في هذا الجانب طبعا). ومطلع قصيدة الماركيسة دالورنا يحقق السكونية: ما أشد صفاء السماء! وفي نهاية المقطع الثاني من قصيدة أيشندورف يتجمع كل شيء ليشكل الخصوصية: «كانت الليلة مقمرة جدا». وتعيش الأشياء المجسمة عند بودلير حركة مكانية كما يعيش المجربون تجربة مكانية. وذلك من «هبوط» المساء إلى «الانحناء» و«الانبعاث»، و«النوم»، و«الجوب»، و«خطو» الليل. على أن هذه الأشياء من نوع آخر غير الأشياء الطبيعية في قصيدة الماركيسة دالورنا وكذلك في قصيدة أيشندورف. ولئن هي ظهرت للعيان، فإنما تظهر بصفتها تحديدا مكانيا لكائن ذي طبيعة خاصة تماما: جلاد «اللذة»، والسنوات الميتة، والحسرة!

والسؤال عن المجسمات يقودنا بالضرورة إلى السؤال عن طبيعة التجربة المعيشة في الواقع.

في قصيدة إديسون تتجمع الأصوات كلها لتكون رسالة، يتم التبشير بها وتسمعها أذن «العقل»: هي تمجيد الخالق الإلهي. والأشياء التي توجد في الليل لا تعاش بما لها من خصوصية (إذ لا وجود لها في عالم هذه القصيدة). وليست هناك كذلك قيمة للجو الليلي، فالليل هنا ليس مقابلا للنهار إطلاقا، وهذا عكس ما نشعر به إزاء القصائد الثلاث الأخرى. إن كينونة الليل هنا تعني أن هناك أشياء خاصة مثل القمر والنجوم والكواكب، التي تمجد الخالق الآن كما تمجده السماء الزرقاء والشمس في رابعة النهار. والواقع أنه يجب علينا أن نقول إن الليل هنا ليس حافزا تاما، وليس ظاهرة لها طبيعتها الخاصة، إنما هي الميدان، الساحة التي يخطو فوقها جوق المتكلمين.

ولكن الأمر يختلف عند الماركيسة دالورنا تمام الاختلاف، ففيها يتحول كل شيء إلى ليل، يتحول إلى هذا الجمال الليلي. ولا يكفي أن نقول إن فيها وحدة تمت تجربتها بصورة جمالية محضة. ذلك أن وجود الليل يتحقق الإحساس به بصفته «وجود -طبيعة». وبذلك تنضاف إلى السكونية الصريحة ميزة حركية. الوجود - الطبيعة يعني في هذه القصيدة الامتلاء بالحركة، وهكذا تنتقل طاقات التجربة من الطبيعة إلى الأنا وتثير فيها حماسا خلاقا. إلا أن هناك شقة تبرز بين الإنسان والطبيعة الآن، فالإنسان لا يستطيع أن يتقلص تماما ولا أن يستسلم تماما. فهو مثقل بالتاريخ، والذكريات، والتجارب، التي تتحرك اللحظة وتبرز بشكل مغاير أقوى من جمال الليل. فالتضاد بين تجربة الليل وتجربة الأنا هو الهدف الحقيقي للمتكلم.

لقد اتضح أن التجارب الحسية عند أيشندورف لها معالم أقل مما هو عليه الأمر عند الماركيسة دالورنا، والأشياء نفسها أقل تحديدا. فلا يجوز مثلا أن تأخذ لفظة «جدا» في نهاية المقطع الثاني على أنها استعملت بمعناها «العادي» بوصفها نتيجة منطقية، بل على أنها تعبر عن ارتباط غير محدد. ثم إن هناك اختلافا آخر بين القصيدتين وهو أننا لا نصل إلى وحدة التجربة الليلية إلا في غضون القصيدة، بل إن هذه التجربة قد اتضحت قبل ذلك، فهي مفهومة من العنوان أساسا. غير أن المقطع الأول يظهر لنا أن الأمر لا يتعلق بتجربة طبيعية أو بتجربة ريفية جمالية. فنحن نعيش عملية القبلة المتبادلة بين الفضاء (السماء) والأرض، بحيث تظل التجارب المفردة التالية في المقطع الثاني مرتبطة بالسماء ارتباطا باطنيا. فلهذا الحدث الصوفي، الذي يعبر عن خصوصية هذا الليل الصافي السماء، تستسلم الأنا في معايشتها للتجربة تمام المعايشة، إذ لم يعد هناك انفصال بين الإنسان والطبيعة. وفي الإنسان طبقات تستجيب بنشاط لنداء السماء الذي يتردد هناك. وروح الإنسان، الذي يعيش التجربة، تتبع النداء، الإنسان يعيش فيها حالة من الخطف، يعيش «نشوان» إذا نحن أخذنا هذه الكلمة بمعناها الأصلي، فالأمر هو كما لو أن الروح تطير إلى «البيت»، ولكن بيت الروح هو الموطن السماوي. وهكذا فإن تجربة الليل ليست تجربة الطبيعة فقط، ولكنها في أصلها تجربة دينية. وينبغي القول أنها هنا كما هي عند إديسون، إلا أن الفرق العميق يكمن في أن هذه التجربة

الدينية لم تتأت إلا عن طريق الأشياء والأحداث الطبيعية والليل الذي يعاش في خصوصيته.

إن التجربة الذاتية لا تتضح في القصيدتين الأخيرتين إلا في النهاية، في حين أنها تبرز عند بودلير منذ البداية، حتى إنها لتظهر بنوع من التمزق الغريب، فهذا واعظ، ومشير، ومتكلم قائد يصاحبه ألمه، الذي يشكل جوهرا خاصا وله جسم خاص. والمكان في هذه القصيدة هو مكان أسطوري كبير -البعد إلى حد الغرابة- تعبره على شاكلة الآلهة القديمة المظاهر الطبيعية من «مساء»، و«شمس»، و«ليل»، إلا أن هناك إلى جانب ذلك مضامين روحية كبيرة مثل «الألم»، و«السنون الميتة»، و«الحسرة»، وكذلك قوى الحياة مثل «اللذة». فالليل كائن أسطوري، لا يقال شيء كثير عنه بشكل مباشر، في حين أن الماركيسة وآيشندورف يتحدثان عن جوهره بصورة أدق. إلا أن ما تقدمه لنا قصيدة بودلير أكثر، وإذا هي لم تقدمه عن طريق الكلمات، فإنها تقدمه عن طريق التشكيل. وكل ما يتحرك في الظرف المكاني لهذه القصيدة يبدو وكأنه تمهيد لقدوم الليل. فنحن نحس بالتصعيد (ويساهم فيه شكل الأغنية) حين يبدو الليل في الحال بصفته متسلطا، يفوق كل الكائنات الأخرى. وهو لا يمارس أية سلطة، إلا أن أوصافه (العذب، الكفن الطويل) تعد بالملجأ والمأمن والخشوع.

هذا هو أثر الليل، الذي ظهر في القصيدتين الأخيرتين واضحا جدا، ولم يشر إليه هنا مع أنه ساهم في واقع الأمر في بناء القصيدة. ويتخذ العنوان هنا أيضا دلالة كبيرة، بحيث ينم عن مركز القصيدة، أما في القصيدة الأخرى، فإن هناك تحولا، يطرأ خلال تطورها على العلاقة بين الذات وما تعانيه من ألم. ففي البداية يعروه الاضطراب، ويصبح طالبا، فينبه إلى ذلك، ثم يتحول إلى شيء حميم وهو مناولة اليد، وفي النهاية يدعى «حبيبي». لقد هدأ اقتراب الليل الألم، فتصالحت الذات معه صلحا أفضى إلى عشرة داخلية حميمة.

كان الليل عند إديسون موقعا، أصبحت فيه تجربة شيء ما ممكنة -هذا بالنسبة إلى العقل- وهو شيء لم يكن هو نفسه الليل. أما عند الماركيسة دالورنا فقد

ظهرت تجربة الليل ذات خصوصية ومقدرة، ولكنها لم تكن قادرة على جر الإنسان إلى مدارها تماما، بينما يستسلم الإنسان في قصيدة أيشندورف تمام الاستسلام. وهناك شيء أصبح واضحا بحكم ما لتجربة الليل من طاقة، وهو ما كان خلف الليل وكان له أثره عبره: وطن الروح السماوي. أما في قصيدة بودلير فلا يوجد شيء خلف الليل، فكل ما هو موجود لا يوجد إلا في هذا العالم وتحته: ففي السطر الذي يسبق السطر الأخير يرغم النظر على تجاوز حدود المكان. وإذا كان العالم في هذه القصيدة أكثر تنوعا وتناقضا مما هو عليه في أية قصيدة من القصائد الأخرى، فإن كل شيء يدخل في مدار الليل العذب.

ومن الخطأ أن نعتبر الاختلافات، التي لاحظناها في طريقة التعبير عن الحافز، تعبيرا عن الاختلافات القومية في الفهم والإدراك. ولا يمكننا كذلك أن ندعي أن هذا التحليل قادنا إلى حقيقة أكيدة تتعلق بالأوقات التي نشأت فيها هذه القصائد. فهناك الاتباعية (إديسون) وما قبل الرومانسية (الماركيسة دالورنا) والرومانسية (أيشندورف) والرمزية (بودلير). ولا يجوز لنا كذلك أن ندعي أنه قدم لنا شيئا مؤكدا عن الشعراء أنفسهم. فقد اقتصرت المقارنة على دائرة الأشعار وحدها ولم تستهدف تفسيرها بصورة أحسن. والواقع أن المقارنة لم تبلغ سوى طبقات منها، ولم تصل إلى صورتها الكلية.

ومع ذلك فإن طريقة العمل هذه يمكن أن تكون مثمرة بالنسبة إلى وظائف أخرى حين تكون وسائل العمل متوفرة بشكل كاف. لقد كان الفيلسوف ديلثي (-1911 Dilthey 1833)، الذي يدين له الأدب بمبادرات كثيرة، يرى أن دراسة الحوافز أكثر المناهج فائدة بالنسبة لتاريخ الأدب المقارن. وقد تم التوصل عن طريق ذلك إلى نتائج مهمة تتصل بشخصية الشاعر، فقد اتضح أن هناك حوافز معينة تتكرر في أعمال بعض الشعراء باستمرار، إذ حاول بعض الدارسين مثلا أن يفسر الحوافز عند فيلهلم رابه (Wilhelm Raabe 1910-1831) على أنها «حوافز تعبر عن فلسفته في الحياة». ولا بد أن تكون هذه الطريقة مغرية بشكل خاص عند دراسة شاعر مثل شكسبير، الذي لا يمكن الوصول إلى معرفة شخصيته إلا من خلال مؤلفاته.

على أن البحوث المتعلقة بالحوافز يمكنها أن تجنبنا أيضا مغبة الانتقال السريع من الميدان الشعري إلى الميدان الشخصي، ذلك أن حوافز شكسبير لا تنتمي في البداية إلى شخصيته وفلسفته في الحياة، وإنما تنتمي إلى المسرحية الإليزابيثية. وقد أوضح بتريكوني عن طريق الحافز الرئيسي في مأساة «غريتشن» لغوته أن ذلك ينتمي بداية أيضا إلى تقليد أدبي وأن العودة بها في النهاية إلى التجارب الذاتية تشكل موضع تساؤل إلى حد كبير. وبهذا نصل إلى ملاحظات أساسية: إن العملية الشعرية لا تتم في مكان شاغر، تحددها شخصية الشاعر وفلسفته في الحياة فقط، وإنما تتم أيضا في مجال ينضح بالامتلاء. فبعد الموضوعات «الكبيرة»، التي ثبتت حيويتها في ميدان المسرح، ظهرت في الحوافز طبقة أخرى من الأشكال الشعرية، التي بقي تأثيرها مستمرا، ومن المؤكد أننا نستطيع من خلال ذلك الوصول إلى التاريخ. فقد أشار بتريكوني إلى أن البراءة المخدوعة لم تصبح حافزا رئيسيا في المؤلفات العظيمة إلا في مناخ خاص تماما كما أوجده القرن الثامن عشر. لذلك تساءل العالم الهولاندي هرمان ماير Herman Meyer المتخصص في الأدب الألماني في محاضرته الافتتاحية بأمستردام «غروب الحياة بصفته حافزا أدبيا (1947) De Levensavond als Literair metief» عما إذا كان من الضروري أن ننظر في هذا السياق نفسه إلى حافز غروب الحياة بوصفه سمة فكرية لـ «الواقعية الشعرية». ويبدو أن بحث بتريكوني يؤكد ما دعا إليه هرمان ماير في نهاية محاضرته من أن «دراسة الحافز الأدبي يمكنها، إذا هي أخذت بالحيطة المطلوبة، أن تساهم كثيرا في حل هذه المسائل وما أشبهها من المشكلات التي لا تزال معلقة في ميدان البنى اللغوية».

3 - الحافز الأساسي، المثل، الرمز

كان من المناسب أن ننبه إلى أن الحوافز المركزية، التي تتكرر في عمل شاعر أو في أعماله كلها، ينبغي أن توصف بالحوافز الرئيسية، والحافز الرئيسي Leitmotiv ينتمي فعلا إلى مصطلحات الدراسية الأدبية. وتتركب الكلمة نفسها في جزئها الأول من كلمة أجنبية وفي جزئها الثاني من كلمة مستمدة من الألمانية، وانتقلت إلى اللغات الأخرى بهذا التركيب. وهي تعبر حتى بالنسبة لغير المتخصص عن تسمية لفنية معينة في المسرحيات الغنائية، التي ألفها فاغنر وأتباعه. وقد تغير مضمونها عندما تم اعتمادها في المصطلحات الأدبية، ولا يزال بعض الباحثين يستعملها بهذا المعنى المحتمل، إلا أنها غالبا ما تستعمل أيضا في ملابسة أضيق من ذلك بكثير.

ونحن نعرف، خاصة من الروايات والقصص، ظهور شيء ما في موضع أكثر أهمية. ففي قصة من قصص إميل شتراوس (Emil Strauss 1960-1866) تقع العين دائما على قناع، اتخذ عنوانا للقصة أيضا. (وهو الشاهين الذي طلب هايزه (Heyse 1914-1830) بعد دراسته لقصة من قصص بوكاتشو (القصة التاسعة من قصص اليوم الخامس –المترجم)، بضرورة توفره في كل قصة جيدة). وفي رواية بروست «في البحث عن الزمن الضائع A la recherche du temps perdu» يتكرر موضوع موسيقي صغير في أماكن كثيرة. وقد زود غوته روايته «الأنساب المختارة Die Wahlverwandtschaften» بمثل هذ التكرار على الوجه الأكمل من الناحية الفنية، فنحن نلاحظ وظيفة الربط بوضوح، وهي وسائل فنية خاصة ببناء العمل الفني. ولنشر مثلا إلى الكأس التي تحمل الحرفين الأولين E وO.

وهذه الظاهرة أكثر شهرة في الرواية الساخرة، وهي تخدم البناء الفني أكثر مما تخدم جمود الشخصية المضحكة. وإننا لنجد عند فيلدينغ وديكنس وغيرهما شخصيات معينة مزودة، كما يقال، ببطاقات الزيارة، تخرجها كلما ظهرت. ويمكن أن تكون هذه استعمالات ثابتة مثل عبارة السيدة ميكاوبر الخالدة «لا أريد أن أهجر السيد ميكيوبر أبدا I never will desert Mr. Micawber» ويمكن أن تؤدي إلى أحداث صغيرة، مثل «استسلام هبة شرفية صغيرة» عن طريق السيد Dorrit أو

النزاع الذي لا ينتهي أبدا بين الآنسة تروتوود Trotwood والحمير. ولم يستعمل لهذه الظاهرة إلا الحافز الأساسي، مع أن الأمر هنا لا يختص بالدوافع الحقيقية. وإن طبيعتها وأثرها المضحك ليكمن بالذات في جمودها ومحدوديتها وكونها لا تنسجم مع الارتباطات القائمة، وإنما تلحق بها الخلل، ويتسبب سوء الاستعمال هذا في القيام بعملية أكبر، وهي تحديد الحافز والحافز الأساسي عند الاستعمال تحديدا كاملا.

وهناك منهج يشمل ميدان الدراسة المتصل بالحوافز، جعل منه العالم المتخصص في اللغات المتفرعة عن اللاتينية إرنست روبيرت كورتيوس (Ernst 1956-1886) Robert Curtius منهجا مستقلا. ويطلق عليها كورتيوس اسم الكلمات المعادة. والكلمات المعادة، أو الكيشيهات Clichés، ما هي إلا عبارات أو أفكار ثابتة، مصدرها الآداب القديمة، انتقلت عن طريق الأدب اللاتيني الوسيط إلى لغات الآداب القومية في العصور الوسطى ومنها إلى عصر النهضة وعصر الزخرفة. وهنا يرتفع مستوى التقاليد بفضل الروافد القوية، التي تأتت عن الانشغال الكبير بالآداب القديمة.

لقد بلغت أدوات العمل، التي جمعت حتى الآن -وكان الكثير منها يعود إلى الشروح والملاحظات، التي وفرتها جهود علماء القرن التاسع عشر في دراسة أعمال شعرية، تنحدر إلى العصور الوسطى - بلغت حدا مدهشا. وقد لا يكون مدهشا إلا فيما يختص بالأدب الرومانسي للشعر والشعراء، الذي يرى في كل مكان عملية خلق غير محدودة تماما، تصدر عن التجارب الحية للروح الفردية. وكان لهذا الإدراك بناء على نتائج الدراسة الخاصة بالشعر الغزلي الألماني وشعر عصر الزخرفة، التي ظهرت في العقود الأخيرة، ما يبرره بشكل أساسي. إن دراسة الكلمات المعادة لتقدم لنا بصورة إضافية تأكيدا فعالا لما نحن بصدده. فهناك كثير من الصور الشعرية والصيغ الثابتة والأساليب الفنية، التي يتعلمها الإنسان، ولا يستخف بها حتى أعظم الشعراء. ولا بد أن يخطئ من لا يعرف الأصول القديمة والاستعمالات البلاغية لهذه الصيغ الشعرية خطأ كبيرا في تفسير النصوص

الإبداعية. وإذا هو لم يتأقلم مع هذا النوع من الأعمال التطبيقية في الحياة الأدبية، فإنه لن يجد أبدا المدخل الصحيح إلى أبعد المسافات في تاريخ الأدب.

إن الدراسة المتعلقة بالكلمات المعادة التي تفيد التقاليد الأدبية، لا تمهد السبيل إلى الاختلافات الخاصة بين الأعمال الفنية وبين مؤلفيها. لقد كانت ماريا روسا ليدا Maria Rosa Lida، وهي باحثة أثبتت كفاءتها في هذا الميدان، على حق عندما قالت: «لقد كانت الحوافز، التي دخلت الآداب الحديثة مع النهضة، مفعمة آنئذ بالمشاعر الفردية. وكان اختيار الموضوع أو الشكل المعتاد يتصل بالإرادة الفردية لا بالتقاليد المدرسية. فهناك فردية عندما يتم تناول سياق، يتضمن مثلا مقارنة موروثة أو يحمل معنى جديدا، يصب في إطار تقليدي، وهناك أيضا فردية معبرة حين يكون ثمة حرص على تضييق الحافز أو توسيعه وعملية تشكيله بصورة ناجحة أو غير ناجحة. وكل استعمال يشير بشكله الفردي إلى الشاعر الخلاق كما يشير إلى روح العصر الذي ينتمي إليه».

ومن هنا يصح القول بأن معنى التقليد الأدبي Tradicionalidad literaria هو الذي يمكننا من إدراك خصوصية شعراء العصور الغابرة. ومصطلح التقليد الأدبي من وضع مينينديث بدال (Menéndez Pidal 1915-1861)، ولسنا نظلم كورتيوس إذا نحن أكدنا على أنه قد جعل منهجا واضحا مما كان قد اهتم به الآخرون وتناولوه في أغلب الأحيان، وخاصة بحوث المتخصصين في أشعار العصور الوسطى والبحوث الألمانية المتعلقة بعصر الزخرفة في الثلاثين سنة الأخيرة.

ولدراسة الكلمات المعادة ناحيتان، فهي تدرس من جهة التقاليد الأدبية الخاصة بعبارات معينة ثابتة من حيث الموضوع وكذلك حوافز أو أفكار لا تتغير صورتها، وتتبع من جهة أخرى التقاليد المتعلقة بعروض فنية معينة ومحددة. أما الناحية الثانية فسوف نشغل أنفسنا بها فيما بعد. ولنذكر باختصار بعض الأمثلة عن الناحية الأولى. فقد توصلنا بفضل بحوث كورتيوس الخاصة بصيغة الطفل العجوز Puer senex إلى استنتاجات مهمة تتصل بمفهوم مراحل الحياة. واتضح في الوقت نفسه ما في هذا التعبير من غرابة بالنسبة للمناخ الأسلوبي، الذي تم استعمالها

فيه. ولكورتيوس بحث آخر تناول فيه العبارة المعادة «الطبيعة أم الأجيال Natura mater generationis»، التي أصبحت ذات أهمية بعد التغيير الذي أدخله عليها المفكرون المسيحيون. وكانت عبارة «الريف الجميل amönen Landschaft» كبيرة الدلالة بالنسبة لتاريخ الأدب. فهناك مناظر ريفية جاهزة تنتقل عبر العصور، تنتمي خلفيات معينة كالمروج والجداول والهواء اللطيف وأهازيج الطيور وغيرها. وبدون معرفة تقاليد هذه العبارة المعادة، التي تتحول في بعض الأحيان إلى حافز حقيقي، وخاصة في الشعر الغنائي في القرن السابع عشر، تصبح كل البحوث، التي تريد أن تثير الإحساس الطبيعي عند كل شاعر، فارغة لا طائلة من ورائها.

هناك دراستان مهمتان بالنسبة للأدبين الاسباني والبرتغالي، قدمتهما ماريا روزاليدا، هما تقليد العندليب Ruisenor وتقليد الأيل الجريح والنبع Ciervo herido y la Fuente. وكان من الطرافة المتميزة في كل مرة أن نتتبع معها المضمون والتأويل المسيحي لهذه الصور المرتبطة بالأساطير القديمة والمثقلة بالمعاني الأخلاقية.

لقد استخدم الشعر الغنائي الاسباني في العصر الذهبي Sigle de Oro الكلمات المعادة: الأيل الجريح في النبع -استخدمها دائما لوصف ما تعانيه الروح المسيحية من وحدة. ويعود المثل، التي أوردته الباحثة، إلى أحدث فترة، وهو للشاعرة الراهبة خوانا اينيس دي لاكروز (Juana Inés de la Cruz 1695-1651).

Si ves el cierve herido
que baja por el monte acelerado,
buscando, dolorido,
alivie al mal en un arroyo helado,
y sediente al cristal se precipita,
no en el alvio, en el dolor me imita.

إن أنت رأيت الأيل الجريح
ينحدر من الجبل مسرعا
باحثا عن تسكين آلمه في النبع البارد
ملقيا بنفسه ظمآن في الماء النمير
فهو يشبهني في ألمي لا في التخفيف منه.

وكان من حقنا أن ننتظر ألا يلعب هذا الكنز التراثي العظيم من الصيغ الفكرية والصور والحوافز أي دور بالنسبة إلى الشعر منذ القرن الثامن عشر، ومع ذلك فإن هذا الكنز لم ينضب تماما. وإنه ليبدو كما لو أن المعاني الغزيرة لبعض هذه الكلمات المعادة عظيمة ومكتملة وعاطفية إلى حد كبير بحيث لا يمكن أن تضيع أبدا. وليست التقاليد النظرية هي التي تبقي على حياتها، ولا يعود بقاؤها كذلك إلى كثرة الاطلاع عند الشاعر الحديث. ومن النادر أن نعرف طبيعة الطرق التي سارت فيها، ولكن صيغها لا تزال على أية حال باقية، ونقتصر هنا على تقديم مثال صغير، وهو مقطوعة لكونراد فرديناند ماير لنرى كيف استمر تقليد الأيل الجريح في النبع.

Im Walde
Es flimmert in den Ästen,
Der Birke Stamm erblinkt,
Nun weiss ich, dass im Westen
Die Sonne purpurn sinkt,

Dort muss ein Meer von Gluten
Der Abendhimmel sein,
Hier rinnt ein stilles Bluten
Um mich auf Moos und Stein.

في الغابة

ثمة وميض في الأغصان

ولجذع شجرة البتولا لمعان

وأنا الآن أعلم أن في الغرب

تغيب الشمس أرجوانية.

لا بد أن هناك بحرا من الجمر

هو سماء المساء

وحولي هنا يسيل دم هادئ

فوق الطحالب والحجارة.

يمكننا أن نقول إن هذه القصيدة لن تكون مفهومة على الإطلاق إذا نحن لم ننظر إليها من خلفية ذلك التقليد الأدبي. وقد أحس الشاعر بذلك، فأعاد صياغة القصيدة، وها هي الصيغة الأخيرة:

Abendrot im Walde

In den wald bin ich geflüchtet,

Ein zu Tod gehetztes Wild,

Da die letzte Glut der Sonne

Längs den glatten Stämmen quillt.

Keuchend lieg ich. Mir zu Seiten

Blutend, siehe, Moos und Stein -

Strömt das Blut aus meinen Wunden?

Oder ist' s der Abendschein?

الشفق في الغابة

إلى الغابة فررت

بهيمة مطاردة حتى الموت

عندما الجمرة الأخيرة للشمس

تدفقت على الجذوع الملساء

اضطجعت مبهورا، إلى جانبي

دامية هي الطحالب والحجارة-

أ من جراحي تسيل الدماء؟

أم تراها أنوار المساء؟

إن القارئ ليعرف الآن أن الأمر يتعلق ببهيمة منهكة حتى الموت، تدمي في نبع بالغابة. ومع ذلك تبقى هناك أشياء غامضة، لا سيما الحافز الذي دفع بالشاعر إلى تناول هذا الموضوع، ولا نستطيع التوصل إلى البذرة، أي العلاقة السرية بعذاب الذات المنعزلة، إلا عن طريق تاريخ الكلمات المعادة.

تصلنا الآن من جميع الجهات ومن كل الآداب دراسات تتصل بالكلمات المعادة، التي وصل بها ا.ر. كورتيوس إلى نهر صحيح ومجرى تيار موحد، وإننا لنأمل أن نتمكن من خلال ذلك من الوصول إلى ميدان، كان إهماله قد أضر بتاريخ الأدب في العصر الإنساني وفي عصر الزخرفة، وأعني به الرمز.

ونفهم من الرمز Emblem علامة يعطى لها معنى خاص. وكان كتاب مجموعة الرموز Emblemata ذا أهمية لا تقدر، وهي المجموعة التي نشرها الإنساني

الإيطالي ألسياتوس (Alciatus 1550-1492) أولا في ميلانو عام 1522، ولا أعتقد أننا سنكون مبالغين إذا نحن اعتبرنا هذه المجموعة كتابا أساسيا في الشعر الأروبي في فترة ما بين النهضة وما قبل الرومانسية. ولدينا منها الآن ما يقارب مائة طبعة، تعود إلى القرن السادس عشر فقط، ولا يكاد النظر يحيط بأعداد المجموعات الأخرى المشابهة، التي كانت هي الباعث على جمعها ونشرها. ومنها مجموعة غابرييل رولنهاغن (Gabriel Rollenhaben 1619-1582) في الأدب الألماني، وعنوانها «نواة الرموز المختارة، كولونيا 1611-13 Nucleus Emblema-tum select., Köln 1611-13»، ومجموعة يواخيم كميراريوس (Jea-chim Camerarius 1574-1500) وعنوانها «شعارات ورموز في أربعة أجزاء، نورنبيرغ 1604-1590 Symbolorum et Emblematum IV Partes, Nürnberg 1590-1604.».

ولدينا في الاسبانية «الرموز الأخلاقية Emblemas morales»، التي نشرها خوان أروثكو Juan de Orozco عام 1589 وأخوه سيباستيان Sebastian عام 1610. وقد أصبحت مجموعتا الانجليزي فرانسيس كويرليس (Quarles) والهولاندي ياكوب كاتس (Jacob Cats 1670-1577)، وكلتاهما تعود إلى القرن السابع عشر، من الكتب المنزلية في البيوت البرجوازية.

يقدم ألسياتوس عشرات الصور غير المصقولة ويفسر معناها عن طريق الأشعار اللاتينية، ومما يدل على علمه وكثرة اطلاعه أنه يضمن النص النثري اللاتيني أقوالا مناسبة ينقلها عن الشعراء القدامى -الكتاب دراسة تمهيدية مهمة بالنسبة إلى دراسة الكلمات المعادة!

فنحن نعثر مثلا على صورة حيوان غريب، ثم يتضح لنا من الأبيات المصاحبة له أنه الحرباء، إلا أن معناه يظهر من العنوان نفسه: في التملق in adulatores، فالحرباء إذن رمز للتملق. أو نجد صورة رجل واقف في الماء، ينظر إلى أغصان شجرة مثقلة بالثمار فوقه. انه الملك الأسطوري تانتالوس Tantalus، الذي يبدو هنا بوصفه رمزا للبخل. avaritia، ونجد كذلك اقتباسات مستمدة من بترونيوس أربتر (Petronius Arbiter 66)، وهوراس، وكورنيليوس غالوس (69-16 ق م Cornelius)

Gallus، وب. بابنيوس ستاتيوس (P. Papinius Statius 96-45) وغيرهم. وهناك أساطير قديمة لا حصر لها اكتسبت رمزا أخلاقيا من هذا القبيل.

وكان شعراء عصر الزخرفة والجمهور المثقف على معرفة بهذه الرموز، فكانت تفهم كل تلميحة مناسبة في الشعر، وكان الشعر مليئا بذلك. ونقدم هنا مثالين ينتميان إلى فترة متأخرة. نجد في قصيدة للشاعر الألماني كريستيان غونتر (Christian Günther 1723-1695) كتبها عن حبيبته هذه الأبيات:

Ein grünes Feld
Dient meinem Schilde
Zum Wappenbilde,
Bei dem ein Palmenbaum zwei Anker hält.

مرج أخضر
يتخذه درعي
صورة لشعاري
عند نخلة تمسك مرساتين.

أما عند الشاعر البرتغالي بربوسا دوبوكاخه (Barbosa do Bo- 1805-1765 cage) فيبدأ المقطع الثاني من قصيدته الغيرة O Ciume بالسطور التالية:

Alterosas, frutiferas Palmeiras,
Vós, que na glória equivaleis aes Louros,
Vos, que sois des Herois mais cobiqadas
Quá aureos Diademas, que reais Tesouros,
Escutai meus tormentos, meus queixumes ...

أيتها النخلات الصاعدات المثمرات،

أنتن اللواتي تشبهن الغار في المجد،

أنتن اللواتي يتشوق إليكن الأبطال

تيجانا ذهبية وكنوزا ملكية،

اصغين إلى عذابي وشكواي ...

إن القارئ الحديث لا يعرف لماذا يريد غونتر أن يضع نخلة في شعاره -والنخلة شجرة غير عادية بالنسبة إلى ألمانيا- ولماذا كانت النخلات كذلك أحب الأشجار عند بوكاخة، ولماذا يبوح الشاعر بشكواه إلى النخلة بالذات. حقا إن فن الرمز هو الذي يجيب عن هذا السؤال. إننا نجد عند ألسياتوس صورة نخلة، والأبيات المصاحبة لها في «المثل، الذي يتضمن كل المأثورات الغنية بالمعاني Gnome, Quae complectitur totius Emblematis sententiam»، تنتهي بما يلي:

....: mentis

qui constantis erit, praemia digna feret.

... سينال مكافأته الخاصة ذلك الذي ثابر.

إن النخلة رمز الوفاء constantia، ولذلك اختارها غونتر صورة لشعاره، وكان كل القراء في ذلك الحين قد فهموا المعنى المقصود في قصيدة بوكاخه، فالشاعر يبوح للنخلة بشكواه من عدم وفاء حبيبته. وهناك أشياء دقيقة جدا في الأشعار، ومنها الأشعار المتأخرة أيضا، لا نفهمها إلا عند ما يكون لدينا اطلاع كاف على مدلولات هذه الرموز.

4 - الخرافة

تستعمل كلمة الخرافة بمثابة تسمية لقصص الحيوانات التعليمية، التي تنحدر إلى جدها الأسطوري إيسوب (ق 6 ق م)، إلا أن الدراسة الأدبية تستعملها إلى جانب ذلك في معنى آخر.

عندما نعرض «مضمون» عمل فني يقبل السرد كالمسرحية والرواية والقصة الشعرية، فإن العرض يكون أقصر من العمل نفسه. فتلخيص المضمون يهتم بجانب واحد، هو مجرى الأحداث ولا يأخذ من كل أجزاء العمل، على ما فيه من أوصاف وأحاديث وأفكار وغير ذلك، إلا ما هو مهم بالنسبة إلى شكل الحدث، وذلك بصفته تقريرا. (ونظرا لضرورة التركيز والاقتصار على جانب واحد، فإن القيمة التربوية تكمن عادة في تلخيص المضمون المقدم في المدارس، أما بالنسبة للتربية الفنية فإن قيمتها، كما نرى، ضئيلة).

وإذا نحن حاولنا أن نبرز مجرى الحدث في أقصر إيجاز ممكن، نقتصر فيه على القالب المحض، فإننا نصل بذلك إلى ما تعودت الدراسة الأدبية على تسميته بخرافة العمل الفني. وحين نقوم بدراسة تطبيقية نكتشف أن علينا في معظم الأحيان أن نعكس طريقة ترتيب «المضمون»، فقد يبدأ العمل، وربما يتم ذلك لأسباب تستحق التفسير، في وسط الحدث وتستدرك البداية في مرحلة متأخرة. ودراسة الخرافة ترتبط بالمشكلات الفنية، التي يجب على كل مؤلف أن يجد لها الحل. وعند الدراسة التطبيقية لإظهار الخرافة نكتشف أيضا أن التحديدات الشخصية والنسب الزمانية والمكانية كلها عديمة الأهمية بالنسبة إلى القالب الفني، ويتكرر الشيء نفسه، الذي حدث عند صياغة الحافز في قالب معين، إلا أنه يحدث الآن في الإطار الأكبر للعمل كله.

وتعتبر الخرافة بهذا المعنى من أقدم مفاهيم الدراسة الأدبية، ويسميها أرسطو Mythos وهوراس Forma. وعن طريق شراح هوراس لهذه الفقرة انتقل اسم الخرافة ومفهومها وتحديدها من جيل إلى جيل. ويمكننا من وجهة النظر الحديثة أن نضيف إلى ورد هناك عن الخرافة من أنه قالب شامل ينضوي العمل تحته بشكل مرتب -أن نضيف فقط أن الحوافز الأساسية تظهر في الخرافة ذاتها.

ولا تعوزنا في هذا السياق شهادات الشعراء أنفسهم على ما لاختراع الخرافة من أهمية في نشأة أعمالهم. لقد روى لنا بالزاك (Balzac 1850-1799) في مقدمة فسلجة الزواج Physiologie du mariage أن الإثارات التي نقلتها إليه كلمة الخيانة الزوجية Adultère في القانون المدني لم تدفعه إلى عملية الخلق النشيطة إلا بعد أن وصلت إليه قصة زوجين لم يتبادلا الحب لأول مرة إلا بعد مضي سنوات على زواجهما. إذن فقد نشأت الخرافة بناء على حدس مفاجئ، وستكون كذلك مستقبلا في أغلب الأحيان.

ويروى غوته شيئا شبيها بهذا عن روايته فيرتر، فقد طاف بمخيلته منذ مدة بطل ذو حساسية مرهفة يعيش حياته على وجه ما من أعمق طبقات روحه. وكانت تجاربه في مجال الطبيعة والفن كذلك تجاربه العاطفية قد أمدته بقسم من مادة الرواية، إلا أنه استعصى عليه أن يحول تلك المادة إلى عمل فني، لأن قالب مجرى الأحداث لم يكن متوفرا لديه. وعندئذ سمع بانتحار الشاب جيروزاليم (1747-1772 Jerusalem) بسبب الإهانة، التي لحقت شرفه، وبسبب فشله في الحب، وضع، بناء على حدس مفاجئ أيضا، خطة الخرافة، فأصبحت الرواية بذلك مضمونة، وقد صاغ غوته الخرافة بنفسه على الشكل التالي: «... أصور شابا زودته الطبيعة بعاطفة عميقة صافية وفطنة حقيقية، يفقد نفسه في أحلام هائمة، ويغرق في تأملات نظرية إلى أن تحطمه في آخر المطاف أهواء صادفته أثناء ذلك، ولا سيما وقوعه في حب شقي لا يعرف النهاية، فأطلق رصاصة على رأسه». إن تعابير «يفقد» و«يغرق» و«في آخر المطاف» تظهر بما فيه الكفاية طبيعة الشكل، الذي تقوم عليه الرواية. وتظهر لنا الخرافة، التي لا نستطيع صياغتها بشكل أفضل مما فعله غوته، أن علينا أن نقرأ الرواية بوصفها رواية إنسان مرهف الحس وليس بوصفها رواية حب شقي. ونعتبر حب فتاة مخطوبة حافزا مقترنا بغيره، ولكنه ليس الحافز المركزي أو هو الموضوع.

وفي حالة أخرى لم يصلنا من عمل لغوته، كان «الجزء الأكبر منه قد تشكل في ذهنه حتى آخر تفاصيله» إلا شيء أقل من الخرافة. فقد خطر بذهنه في ايطاليا أن يكتب مسرحية عن ناوزيكا Nausikaa. وكرس وقته أثناء سفره إلى صقلية لهذا

العمل، وقال عنه فيما بعد (في الفصل الذي نقل عن المذكرات Aus der Erinne-rung، التي تخص الرحلة الايطالية Italienische Reise): «يستحيل علي أنا نفسي أن أعرف ماذا كنت سأجعل من هذا الموضوع. إلا أن رأيي كان قد استقر على المشروع بسرعة. وكانت فكرتي الرئيسية أن أروي من خلال ناوسيكا قصة عذراء فاضلة، يخطب ودها الكثير، ولكنها ترفضهم جميعا، لأنها لا تشعر بالميل إلى أي واحد منهم. ثم يظهر أجنبي غريب، يخرجها من وضعها هذا، فتسرع بالتعبير عن ميلها إليه، الأمر الذي يخلع على موقفها هذا طابعا مأساويا تماما. وكان من المفروض أن تكون هذه الخرافة البسيطة ممتعة بما يكتنفها من حوافز ثانوية، وخاصة ما يبدو من ذلك من عرض مرتبط بالبحر والجزيرة وطبيعة العمل الفني الخاصة». ويقدم بعد ذلك تصاميم الفصول المفردة.

وكان غوته غالبا ما يستعمل هذا المفهوم، ويستعمله دائما بالمعنى الدقيق نفسه تقريبا. وعلى العكس من ذلك حرص شيلر على استعماله في نقده الذاتي لمسرحية اللصوص Die Räuber بمعنى يقرب من تلخيص المضمون، ولم يقترب من الاستعمال اللغوي عند غوته إلا في فترة متأخرة (انظر التحول عن «الخرافة الشعرية Poetische Fable» في الرسالة الموجهة إلى غوته بتاريخ 4 أبريل 1797).

وكانت الأدلة أو مقدمات مسرحيات عصر النهضة تقدم عادة المضمون أكثر مما تقدم الخرافة الحقيقية.

استعملنا ونحن بصدد الحديث عن فيرتر كلمة الموضوع Thema، الذي كان له أيضا في كتب فن الشعر القديمة مفهوم محدد بكل وضوح، فموضوع فيرتر هو الشاب «العاطفي»، وموضوع الإلياذة يقوم على غضب آخيل، ورجوع أديسوس إلى الوطن هو موضوع الأديسة. واكتشاف الطريق البحري إلى الهند هو موضوع ملحمة أحفاد اللوسياديين. ويفرق شتورم في رسالة وجهها إلى الناشر غ. فيسترمان G. Westermann بتاريخ 16 أكتوبر سنة 1876 بين مفهومي الموضوع والخرافة، فيقول: «ذكرت لك حقا عنوان القصة، التي شغل موضوعها ذهني مدة طويلة، ولكني استطعت أن أوجز لك الخرافة أيضا – على أية حال سيكون عنوانها: كارستن كوراتور .. Carsten Curator».

بما أن الشعر الغنائي لا يتوفر على مضمون الحدث، فإنه لا يمكنه أن يتضمن أية خرافة، ولكن هذه الخرافة متوفرة بالضرورة في الأشكال العملية، أي الأشكال المسرحية والملحمية، وتكون لها عندئذ معان مختلفة، فهي في المسرحية، ومن السهل علينا معرفة ذلك، ذات أهمية بالغة. ومن النادر أن نعثر على كاتب مسرحي حقيقي لا يحيط بخرافة مسرحيته إحاطة شاملة، قبل أن يقدم على كتابتها. كان كتاب المسرحية في حركة العاصفة والاندفاع قد حاولوا بين وقت وآخر كتابة مسرحيات بدون خرافة، فسجلوا فوق الورق مشاهد مفردة فرضت نفسها على مخيلاتهم فرضا، ولكنهم دفعوا ثمن هذا الإهمال، إذا كانت مسرحياتهم تفتقد إلى الترابط، الذي يفترض توفر خرافة محكمة. وفي فترة متأخرة تمكن بعض الشعراء من كتابة مسرحيات، كان الدافع عليها التحمس المجرد لإحدى الشخصيات، والإعجاب ببطل مأساوي. على أن تاريخ المسرحية قد أكد في الواقع صحة ذلك الرأي، الذي عبر عنه أرسطو قبل ما يزيد عن ألفي سنة، وهو أن الخرافة في المأساة الحقيقية أهم من الطبائع.

وتحتاج القصة في إطار الأشكال القصصية إلى خرافة واضحة تمام الوضوح، فمن جوهر هذا الشكل أن يرتبط فيه كل شيء بتطور الحدث، ولكن الأمر يختلف بالنسبة إلى الملحمة، التي توفر للحوادث العرضية، التي لا تسهم في تطوير الحدث بشكل مباشر، مجالا أوسع. أما الرواية فالأمر فيها بهذا الشأن ليس واحدا. فهناك روايات تدفع بانفعال القارئ إلى الذروة لما لتطور أحداثها من توتر حاد. فالروايات البطولية، التي تعود إلى القرن السابع عشر، وكذلك روايات فالترسكوت وأتباعه تدفع القارئ نحو النهاية دفعا. والمؤلف يتصور الخرافة تصورا دقيقا في مثل هذا النوع من الروايات القائمة على الأحداث. (ولن يكون الأمر مختلفا عند هـ. والبول (H. Walpole 1797-1717)، رغم أنه كتب إلى و. كول W. Cole في 9 مارس 1765 يقول له أنه بدأ يكتب روايته «قلعة أوترانتو Castle of Otranto» في غمرة الانطباع المباشر لحلم شاهده «دون أن أعرف ماذا كنت أنوي أن أقول أو أروي without knowing in the least what I intended to say or relate. أما الحوادث الجانبية أو العرضية، فإنها لا تتزاحم في الغالب إلا في أثناء عملية الكتابة. والعلاقة بين العمل والخرافة في الرواية، عكس ما هو عليه الأمر في المسرحية والقصة، أوسع

بما فيه الكفاية بحيث تحتمل مثل هذه التوسعات دون ضرر، بل من صالحهما أن تحتملها.

استيقظ الأمل في القرن التاسع عشر بكثير من البلدان في ألا يتم تصوير الأحداث في الرواية بطريقة تجعل بعضها يتبع البعض الآخر، وإنما يتم تصويرها بشكل تتيح لبعضها أن يسير بجانب البعض الآخر، أي تصوير وضع «المجتمع» في زمن معين. فالرواية الاجتماعية أو الرواية العصرية الأكثر شمولا (التي تتعدى القطاع الاجتماعي) إنما هي في الحقيقة نموذج روائي جديد يعود إلى القرن التاسع عشر. وأشهر ممثليه ثاكرى (Thackeray 1863-1811)، وزولا (1840-1902 Zola)، وفونتانه (Fontane 1898-1819)، وايسا دي كويروز (1845-1900 Eca de Queiroz).

ولكي يصل الروائي إلى نهاية، فهو يحتاج هنا أيضا إلى خرافة، ولكن أهميتها ضئيلة جدا، لأنها في مجرى أحداثها تتزامن مع الهدف الحقيقي، الذي يرتبط بالوضع المعين. وليس من المفاجأة أن يبدأ المؤلف، بعد أن اتضح له الموضوع اتضاحا كاملا، روايته دون أن يعرف مجرى القصة، ودون أن تكون له خرافة. فقد اتجه ثاكري مثلا في روايته «سوق الغرور Vanity Fair» إلى البحر من غير أن يكون له طريق ثابت ودون أن يفكر في المكان الذي سيرسو فيه في نهاية المطاف. واختار فونتانه لروايته «السيدة فيني ترايبل Frau Jenny Treibel» قصة حب بسيطة لتكون خرافة لها، وهي في الحقيقة لا تحتوي إلا على شخصيات ثانوية قليلة، ومع ذلك استطاع أن يبلغ هدفه الحقيقي، وهو تصوير المجتمع في برلين خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وكان إيسا دي كويروز، وهو برتغالي أكثر عصبية، قريبا في فكره من فونتانه، ولكنه كان يولي الخرافة أهمية أكبر. على أننا نعرف هنا أيضا أن الخرافة لم تستفد كثيرا. ففي «مایاس Maias»، وهي رواية اجتماعية لشبونية، عاد إلى المسرحية المصيرية ليستمد منها الخرافة.

إن فهم الخرافة يساهم في جعل العمل الفني ذا شفافية ووضوح. يضاف إلى ذلك أنها ستكون ذات أهمية بالنسبة إلى مشكلات الإبداع الشعري والفنيات الأدبية وكذلك بالنسبة إلى الأنواع الأدبية.

الفصل الثالث

المفاهيم الأساسية للشعر

إن أغلب المفاهيم، التي تتصل بالخاصيات الشكلية للأعمال الأدبية، أكثر تحديدا من مفاهيم المضمون، ثم إن الظواهر نفسها محددة في القسم الأكبز منها بوضوح وبشكل ملموس.

1 - النظام الشعري

عندما نعود إلى التاريخ الأدبي القومي أو الأجنبي نعثر على ذلك الشكل اللغوي الموزون، الذي نطلق عليه اسم الشعر. أما ما هو الشعر في حقيقة الأمر، وممّ يتكون، وما هي أصوله (المصدر من الرقص أو الخطو الاحتفالي في طقس من الطقوس؟)، وكيف يتحقق، وما هو موقف النظام الشعري من اللغة في كل مرة؟ إن هذه القضايا وغيرها لتجعل من علم العروض فرعا من فروع الدراسة الأدبية. وهذه القضايا تقودنا في قسم منها خارج المسائل اللغوية الأدبية المحضة. وهناك صعوبات تجابهنا حين نضع أبياتا شعرية ألمانية إلى جانب أبيات شعرية فرنسية

من جهة وإلى جانب أبيات شعرية يونانية من جهة أخرى. فالقواعد التي تنطبق على بعضها لا تنطبق على بعضها الآخر بأية صورة من الصور، إذ أن هناك أنظمة شعرية تواجه بعضها بعضا.

ويمكننا أن نقرر قاعدة عامة تتعلق بالبيت الشعري: البيت الشعري يجعل من مجموعة من أصغر الوحدات المنطوقة (المقاطع) وحدة منظمة. وهذه الوحدة تتجاوز نفسها، بمعنى أنها تتطلب مواصلة متوافقة.

ويتحقق النظام الشعري في وحدة البيت، كما أشرنا إلى ذلك، بطرق متباينة. فالقارئ الفرنسي متعود على نظام يقوم على عدد من المقاطع وعلى بعض النبرات الثابتة، وكذلك الأمر في اللغات الأخرى المشتقة عن اللاتينية، أما في اللغات القديمة فإن النظام الشعري يتم على أساس وحدات زمنية طويلة وقصيرة، فتوزن المقاطع أولا ثم تدمج في صنفي القصر والطول. والبيت الشعري يتضمن عددا من الوحدات الصغيرة، يتخذ تجمعها مظهرا من مظاهر الطول والقصر، فالوزن السداسي يحتوي، كما يفهم من الاسم، على ستة أقدام، تتكون في كل مرة من طويل وقصيرين، إلا أنه من المهم أن نعرف أن المقطعين القصيرين لهما نفس قيمة المقطع الطويل، وتبعا لذلك يتم تحقيقهما لغويا عن طريق مقطع طويل، ولكن عروض الشعر الألماني ذو طبيعة مغايرة. فالمقاطع «توزن» هنا على أساس من درجة النبر في صنفي المقاطع المنبورة وغير المنبورة. ومن ثم يظهر البيت الشعري بصفته محصلة منظمة من المقاطع المنبورة وغير المنبورة. وبذلك تنشأ في داخل البيت الشعري وحدات صغيرة يطلق عليها اسم الإيقاع، إلا أن هذه الإيقاعات لا تتطلب المماثلة من جهة، ثم إنها لا تسمع بصفتها هذه من جهة أخرى. ذلك أن وجودها مقصور على الورق وحده عند رسم الخطة البيانية للبيت الشعري. وعدد المقاطع المنبورة، أي الإيقاعات، هو الذي يحدد البيت، ونطلق على المقطع غير المنبور اسم انخفاض. ولتوضيح الأنظمة الثلاثة نقدم النماذج القصيرة التالية:

I. Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin ...

1 - قد درست، واويلتاه، الفلسفة،

والحقوق والطب ...

فالمخطط البياني لهذين البيتين، إذا جعلنا علامة x́ للمقطع المنبور وعلامة x للمقطع غير المنبور، هو

x́ x x x́ x́ x x x́

x́ x x x́ x x́ x x́

وفي وسعنا أن نضع خطا إيقاعيا بعد كل نبرة، وعندئذ ندرك في الحين أن الإيقاع مغاير تماما، فالانخفاضات تتراوح بين 0، 1 ومقطعين، على أن المهم في الأمر هو أن تكون للأبيات دائما أربعة ارتفاعات. وهذه الارتفاعات، بناء على سماعنا لها، متلائمة إلى حد ما. فنحن لا نعرف أيها المنبور وأيها غير المنبور فقط، وإنما نسمع كذلك نبرات متساوية القوة على وجه ما. أما الاختلافات في درجة من هذا النوع، ويمكننا أن نسمع جرسها من حين لآخر في نبرات النشر، الذي يحتوى أيضا على مقاطع منبورة وغير منبورة، فنستطيع اكتشافها في البيت التالي:

2. Car nous voulons la nuance encore,

pas la couleur, rien que la nuance!

Oh! la nuance seule fiance

le Rêve au rêve et la flûte au cor!

2 - فنحن نريد الفارق الدقيق

وليس اللون، لا شيء غير الفارق الدقيق

أواه، الفارق الدقيق وحده يخطب

الحلم للحلم والناي للبوق!

تقوم طبيعة البيت من جهة على العدد المتساوي من المقاطع في البيت الواحد، والأمر يتعلق في هذه الحالة بالوزن التساعي، لأن العروض الفرنسي، وكذلك البرتغالي، يكتفي عادة بعدد المقاطع حتى النبرة الأخيرة. (عروض الشعر الايطالي والاسباني يعدان أيضا المقاطع الأخيرة غير المنبورة. والنهاية المقطعية endeca-sillabo الايطالية والاسبانية تسمى المقطع العشاري في العروض الفرنسي والبرتغالي décacyllabe)- وتعد المقاطع في داخل البيت، ولا يلفظ حرفه «غير الصائت»، فكلمة (.... nuance) في البيت الثالث تتكون إذن من ثلاثة مقاطع، بينما تتكون كلمة (وحده seule) من مقطعين. ومن جهة أخرى لا ينطق آخر حرف غير صائت قبل الحرف الصائت في الكلمة الموالية، ولذلك فإن كلمة الحلم لـ le rêve au يتكون من ثلاثة مقاطع مجموعة.

وإننا لنسمع عند الإنشاد أن النبرتين تتكرران دائما في المكان نفسه: فالمقطع الرابع والتاسع منبوران في كل بيت. وهناك طبعا عدد أكبر من المقاطع المنبورة، إذ تسمع في البيت مثلا أربع نبرات، إلا أن مكان هذه النبرات غير محدد. والواقع أن ثمة اختلافا عاما في عملية التنبير بين البيت الشعري الجرماني ونظيره في اللغات المشتقة عن اللاتينية. ذلك أن الارتفاعات في البيت الشعري في اللغات المشتقة عن اللاتينية ليس لها أساسا نفس القوة، التي نجدها في البيت الشعري الجرماني. ونظرا إلى أن المقاطع المنبورة وغير المنبورة ليس بعضها مفصولا عن بعض بشكل بارز كما ينبغي، فإن هناك وسائل تنظيمية أخرى (مثل النغمة واللحن) تلعب، إلى جانب النبر الحيوي في البيت الشعري باللغات المشتقة عن اللاتينية، دورا أكبر من الدور الذي تلعبه في البيت الشعر الجرماني.

3 - Arma virumque cano Trojae qui primus ab oris

للسلاح أغني وللرجل الذي كان أول من جاء من شواطئ طروادة.

والخط البياني لهذا البيت، وهذا فيما إذا اتخذنا –علامة للطول و ∪ علامة للقصر، هو:

⏑ ‒ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ ⏑ ‒ ⏑ ⏑

فالتفعيلة تتكرر، كما نرى، ست مرات، وقد حل في البيت المذكور مقطع طويل محل مقطعين قصيرين في موضوعين (Tro-, qui)، والمقطع الطويل لا يسمح للمقطعين بحرف طويل صائت فقط، وإنما يسمح بذلك أيضا المقطع القصير الذي ينتهي بحرف مضاعف صائت.

والأمر الحاسم بالنسبة إلى البيت هو أن الأقسام المنطوقة بصوت مرتفع (المقاطع الطويلة أو المنبورة) تتكرر على مسافات منتظمة إلى حد ما. وأفضل مسافة هي تلك التي تستغرق، حسب نتائج البحوث التجريبية، أقل من ثانية. وفي تنظيم هذه المسافات يكمن الفارق الجوهري بين الشعر والنثر.

لقد اتضح من الأمثلة المذكورة ما هنالك من مخالفة ومطابقة بين النظام الشعري «القديم» والنظام الشعري «الجرماني». فالوظائف، التي تقوم بها المقاطع الطويلة والقصيرة هناك، هي الوظائف، التي تقوم بها الارتفاعات والانخفاظات هنا، فالنظام الكيفي الجرماني يقابل النظام الكمي القديم. لقد أظهر القياس أنه من الممكن تقليد الوزن الشعري القديم في اللغات الجرمانية، فيتم التعبير عن الطول بالمقاطع المنبورة وعن القصر بالمقاطع غير المنبورة. وقد كان تقليد الأوزان القديمة أساسا ممكنا في اللغات المشتقة عن اللاتينية طبعا، فقد حددت كل النبرات منذ البداية.

والواقع أن النظام الشعري الحالي في اللغات الجرمانية لا يمثل العروض الجرماني تمثيلا خالصا، فهو نتيجة توازن مع العروض القديم. وكانت الأغاني الإيقاعية carmina rhythmica، التي تعود إلى أغاني العصور الوسطى السابقة، من الناحية التاريخية هي الواسطة. فبينما كان علم العروض الألماني القديم يسمح بكثير من الحريات في ملء الانخفاضات، أصبحت الأبيات الشعرية تشكل في اللغات الجرمانية عن طريق الإيقاعات نفسها.

2 - تفعيلة الشعر

يفهم علم العروض القديم من اليامبوس jambus الإيقاع، الذي يتكون من مدة زمنية قصيرة وطويلة. أما في العروض الجرماني، فإنه يظهر بصفته نتيجة لمقطع غير منبور ومقطع منبور.

Befiehl du deine Wege

x x́ x x́ x x́ x

مر طرقك

To be or not to be that is the question

x x́ x x́ x x́ x x́ x x́ x

أن تكون أو لا تكون، تلك هي المسألة

ويتكون التروخاوس Trochäus في القديم من وحدة طويلة وأخرى قصيرة، ولكنه يتشكل في اللغات الجرمانية من مقطع منبور وآخر غير منبور:

Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo

x́ x x́ x x́ x x́ x

تأخر، تأخر، دون رودريغو

Go and catch a falling star

x́ x x́ x x́ x x́

اذه. وامسك الشهاب

ويتكون الدكتيلوس DAKTYLUS بيت يتكون من مقطع طويل ومقطعين قصيرين أو إيقاع يتكون من مقطع منبور ومقطعين غير منبورين:

Hab' ich den Markt und die Strassen doch

x́ x x x́ x x x́ x x

أليس لدي السوق والشوارع؟

This is the forest primeval. The murmurng

x̀ x x x̀ x x x̀ x x x x̀ x x

هذه هي الغابة البدائية. والهمهمة

والأنابيست ANAPÄST يربط مقطعين قصيرين بمقطع طويل أو مقطعين غير منبورين بمقطع منبور:

Übers Jahr, übers jahr, wenn der Frühling dann kommt

x x x̀ x x x̀ x x x̀ x x x̀

بعد العام حين يأتي الربيع بعدئذ

While the sound whirls around

x x x̀ x x x̀

بينما يتردد الصخب حول ذلك.

ويعرف العروض اليوناني أوزانا أخرى، هي الكريتيكوس (−ں−) Creticus والباخوس (−−ں) Baccheus، والخوريامب (−ںں−) Choriamb، واليونيكوس (−−ںں) Jonicus. وقد أراد القدر للعروض الألماني الوزن الاسبوندي (−−) Spondeus. وكان يظهر في الشعر القديم مثلا عندما يحل في عروض الوزن السداسي انخفاض من مقطعين محل مقطع طويل (ںں−). ومن المؤكد أننا نستطيع الآن أن نفهم شكوى ا.ف. شليغل من أننا في الألمانية مرغمون على «أن نستعمل في الوزن السداسي التفعيلات التروخية بدل التفعيلات الاسبوندية. ولكن المخرج الذي اقترحه هو واقترحه معه فوس (VOSS 1751-1826) قد أحدث في العروض الألماني شيئا غريبا، إذ بدا لهما أن الانخفاض، الذي يتكون من مقطع واحد، يناسب المقطع الطويل في العروض اليوناني حين يكون منبورا. ولذلك تظهر الاسبوندية الألمانية عندما نضع كلمات مثل «الحرية Freiheit» و«يعرض darstellt» في الوزن

السداسي بحيث يتكون المقطع الأول المنبور من الانخفاض والمقطع الثاني من الارتفاع العروضي:

|die Frei -|heit ...

Sendete, aber sie selbst zum | Raub dar - | stellte den Hunden.

أرسلت الحرية

ولكنها عرضت نفسها نهبا للكلاب

وكان شليغل قد سمع ولا ريب ما في ذلك من صلابة، غير أنه كان يأمل أن يكون هذا الاقتباس عن العروض اليوناني ممكنا، فقد سبق للرومان والاسبان أن تبنوا الأوزان اليونانية رغم الصعوبات التي اعترضت سبيلهم في البداية. كان الذي يهمه هاهنا أيضا «أن يحكم الجمهور الألماني مع مرور الوقت على ما يمكن احتماله». ويحق لنا أن نقول إنه أصدر حكمه ضد كل من فوس وشليغل وبلاتن، ذلك أن اسبوندياتهم ذات جرس غير ألماني، وقد نحت هويسلر عبارة «المرض الاسبوندى»، التي دخلت بسببهم العروض الألماني. وعن طريق ا.ف. شليغل انتقلت عدوى الوزن السداسي إلى غوته، فاستعمله في تأليف «هيرمان ودوروثيا».

3 - البيت الشعري

نحدد البيت في اللغات المشتقة عن اللاتينية عندما نعد المقاطع حتى النبرة الأخيرة. وقد أصبحت الأعداد الأكثر استعمالا في عدد المقاطع ذات أسماء ثابتة بالنسبة إلى الأبيات المناسبة (الوزن ذو الأحد عشر مقطعا Endecasillabo، والوزن السباعي Settenàrio وغيرهما)، وهناك إلى جانب ذلك عدد من الأسماء الخاصة. ويدعى البيت المكون من ثلاثة عشر مقطعا البيت الاسكندري حين تكون له وقفة بعد المقطع السادس، وتعتبر الوقفات أمرا ثابتا في البيت. وعلى هذا فإن الوزن الاسكندري يتألف من شطرين، وقد استمد اسمه من الملحمة الاسكندرية الفرنسية،

التي استعمل فيها هذا الوزن في العصور الوسطى، وله مكانته الخاصة في اللغات المشتقة عن اللاتينية، ولا سيما في الفرنسية. فهناك نبرة فوق المقطع السادس قبل الوقفة أيضا كما هو الأمر في المقطع الثاني عشر:

Si ton coeur, gémissant du poids de notre vie,

... se traîne et se débat comme un aigle blessé

إن كان قلبك، وهو يئن تحت عبء حياتنا،

يحبو ويتخبط كعقاب جريح ...

أما في اللغات الجرمانية فإن البيت يتحدد على أساس عدد النبرات (الارتفاعات) وعلى أساس من طبيعة الإيقاع:

To be or not to be that is the question,

فهذا بيت له خمسة ارتفاعات، تتكون من مقاطع كلها يامبية، وعلى هذا فهو يتكون من يامبوس من خمسة ارتفاعات (أو خمسة أقدام باعتبار التفعيلة اليونانية) ويسمى حين يستعمل بدون قافية شعرا مرسلا، وهو الشعر المرسل المعتاد في المسرحية الانجليزية والألمانية.

وهناك إلى جانب الارتفاعات الخمسة أبيات يامبية، تتكون من أربعة أو ثلاثة مقاطع أو مقطعين، ومن الممكن أن نجد أيضا أبياتا ذات ارتفاع واحد، وكذلك ذات الستة والسبعة والثمانية مقاطع، وفيها من لها ارتفاعات أكثر من ذلك. وثمة قاعدة تنطبق على كل اللغات، وهي أنه كلما كان البيت طويلا، كان بصفته وحدة، أقل أثرا. وعند الإنشاد تصبح الوقفات ضرورية بحيث توضع لاتساع الأبيات حدود طبيعية.

ويستعمل الوزن الاسكندري في الآداب الجرمانية في الغالب في شكل يامبوس مكون من ستة ارتفاعات بوقفة ثابتة بعد المقطع السادس، وقد أصبح استعماله في الأدب الألماني والأدب الانجليزي أمرا معتادا، لا سيما في القرنين السابع عشر

والثامن عشر، اللذين كان فيهما التأثير الفرنسي على أشده. ولكن بما أن اللغات الجرمانية تحتفظ بكل النبرات لا بنبرتين فقط، فإنه يصبح فيها أكثر جمودا وصلابة مما هو عليه الأمر في الآداب المشتقة عن اللاتينية. ولهذا اختفى كلية تقريبا من الأدب الألماني في القرن الثامن عشر. أما في الأدب الانجليزي فإنه لم يحظ باهتمام من هذا النوع. وليكن هذا المثل شاهدا على جموده، وهو مستمد من قصيدة لأندرياس غريفيوس (Andreas Gryphius 1664-1616) تنتسب إلى القرن السابع عشر:

Was frag' ich nach der Welt! sie wird in Flammen stehn:
Was acht' ich reiche Pracht? der Tod reisst alles hin!
Was hilft die Wissenschaft, der mehr denn falsche Dunst?
Der Liebe Zauberwerk ist tolle Phantasie:
Die Wollust ist fürwahr nichts als ein schneller Traum;
Die Schönheit ist wie Schnee: dies Leben ist der Tod.

لم أسأل عن العالم! لسوف تلتهمه النيران!
لم أعبأ بكل هذه الفخامة؟ الموت يمزق كل شيء!
أيفيد العلم أكثر مما يفيده البخار الزائف؟
عمل الحب السحري وهم مسعور:
والمتعة ليست بأكثر من حلم سريع حقا،
الجمال كالثلج: هذي الحياة هي الموت.

وأكثر ما يعرف من البحر التروخي في اللغات الجرمانية هو التروخي ذو الأربعة ارتفاعات، والأمثلة على ذلك متوفرة في البيتين المذكورين:

Rückwärts, rückwärts, Don Rodrigo!
Go and catch a falling star

وقد أصبح شيئا معتادا عندما بدأت المدرسة الرومانسية تهتم بالأدب الاسباني، فقد كان الرومانسيون يعتقدون أن التروخي ذا الارتفاعات الأربعة يلائم التروخي الاسباني ذا المقاطع الثمانية، ونسوا أثناء ذلك أن التروخي يحتفظ في الآداب الجرمانية بالنبرات كلها في البيت، في حين أنه يتغير في الاسبانية بصفتها لغة مشتقة عن اللاتينية حسب العدد والموقع.

ونقدم الآن أمثلة من الوزنين الدكتيلي والأناباست:

1 - Windet zum Krànze die goldenen Ähren,

اضفروا السنابل الذهبية إكليلا،

2 - Tràvelling pàinfully over the rugged road,

السفر الموجع فوق الطريق الوعر،

3 - Übers jàhr, Übers jàhr, wenn der Frühling dann kommt,

بعد العام، بعد العام حين يأتي الربيع بعدئذ

4 - In the morning of life, when its càres are unknown.

في صباح الحياة حين تكون الهموم مجهولة

يتصل الأمر في البيتين الأول والثاني بدكتيلين من أربعة ارتفاعات، ويتعلق الأمر في الثالث والرابع بأنا بستين من أربعة ارتفاعات.

فالمثال الأول ينقصه مقطع في النهاية، فالعروض يتطلب نهاية متكونه من x̀ x x، ولكن اتمام البيت لا يتم إلا بمقطعين، ونحمل على الأبيات الناقصة صفة الحذفية باعتبار ما حذف منها. ومن حق الشاعر في اللغات الجرمانية أن يلجأ إلى الحذف في نهاية البيت. ففي الأبيات اليامبية، التي يجب أن تنتهي من حيث هي بمقطع منبور بناء على المخطط البياني: x̀ x ، لا يندر أن يحتوي البيت على مقطع زائد غير منبور:

To be or not to be that is the question ...

Heraus in eure Schatten, rege Wipfel ...

اخرجي إلى ظلالك، أيتها القمم المتحركة ...

ويسمى البيت، الذي ينتهي بمقطع منبور، ناقصا أو مذكرا، في حين يسمى البيت، الذي ينتهي بمقطع غير منبور، مرنا أو مؤنثا.

وإلى جانب الأبيات، التي تبنى من إيقاعات متساوية، هناك في الآداب الجرمانية أيضا أبيات تتألف من إيقاعات غير متساوية، بمعنى أنه ليس من الثابت مسبقا ما إذا كان في الانخفاض مقطع واحد أو مقطعين أو عدة مقاطع وما إذا كان من الجائز أن ينعدم الانخفاض تماما مما يسمح بتعاقب ارتفاعين. ومن حقنا أن نعتبر ما في هذه الأبيات ميراثا جرمانيا حيا في مجال العروض الشعري. ومن الطبيعي أن «المخالفات» في النظام الشعري لم يعد لها الحجم الذي كان لها في العصر الجرماني. فهي تتراوح في أغلب الأحيان بين الانخفاض المتكون من مقطع واحد والانخفاض المتكون من مقطعين. ومن الجدير بالاعتبار أن مثل هذه الأبيات، التي يتكرر فيها الحذف، يمكننا أن نعثر عليها خاصة في الأشعار الشعبية. فأغلب الأغاني الشعبية في الآداب الجرمانية وفي قسم كبير من الشعر الغنائي الشعبي، الذي تأثر في القرن التاسع عشر بالأغاني الشعبية المكتشفة آنذاك، إنما هي من هذا النوع. ذلك أن البيت المفرد لا يتحدد عندئذ إلا عن طريق عدد النبرات، لينضاف إلى ذلك الحشو غير المنتظم أو الحشو الذي يتعاقب عليه مقطع أو مقطعان.

ونقدم كمثل أول الأبيات الأولى من ثلاث مقطوعات مختلفة من قصة ادوارد الشعرية:

(a) Why does your brand sae drop wi'blude

(b) Your hawk's blude was never sae red

(c) And what will ye do wi' your tow'rs and your ha'

لماذا يرى وسمك ممزوجا بقطرة دم،

ولم يرى دم صقرك أحمر أبدا،

وماذا تريد أن تفعل ببروجكك وبيوتك؟

فهناك في a بيت يامبي، أما في b فنفتقد الانخفاض بعد الارتفاع الأول، في حين يصادفنا بعد الارتفاع الثالث انخفاض يتألف من مقطعين، وامتلأت الانخفاضات كلها بمقطعين في c. فلو كان من الضروري أن نحدد الأبيات المنقولة، لكان علينا أن نقول إن الأمر يتصل بأبيات لها أربعة ارتفاعات تتراوح بين انعدام الانخفاض وبين وجوده مؤلفا من مقطعين، فالأبيات تنتهي مذكرة ولها مقدمة. (ونحن نتحدث عن المقدمة عندما يكون هناك مقطع أو مقاطع غير منبورة قبل الارتفاع الأول. ويتم الجواب عن السؤال عن المقدمة في الأبيات الخاضعة لإيقاعات متساوية بواسطة تحديد الإيقاع).

ولنأخذ مثالا ثانيا المقطوعة الأولى من قصيدة، نشأت عن المعرفة بأوزان الأغنية الشعبية:

Es war ein König in Thule

Gar treu bis an das Grab,

Dem sterbend seine Buhle

Einen glodenen Becher gab.

كان في تولا ملك

وفيٌ حتى القبر

عند احتضاره قدمت له عشيقته

كوبا ذهبيا

إن الأبيات «منتظمة» نسبيا، فالأمر يكاد يكون مقصورا على يامبيات، تتألف من ثلاثة ارتفاعات، البيت الأول والثالث منها مؤنثان، والبيت الثاني والرابع مذكران، إلا أن هناك مخالفات «شعبية»، فنحن نجد في البيت الأول انخفاضا ذا مقطعين (nig in)، وفي الرابع مقدمة من مقطعين (einen).

على أن الأبيات القديمة أصبحت بدورها ذات امتلاء غير منظم حين قلدت في اللغات الجرمانية. فقد مكن الوزن السداسي القديم من تعويض مقطعين قصيرين في حالة الانخفاض بمقطع واحد طويل، بينما يظهر في الانخفاض في اللغات الجرمانية مقطع غير منبور مرة ومقطعان غير منبورين مرة أخرى. وبناء على ذلك يتحدد الوزن السداسي بصفته بيتا ذا ستة ارتفاعات وانخفاض من مقطع واحد أو مقطعين (ويصبح المقطعان بعد الارتفاع الخاص معيارا) من غير مقدمة، إلا أنه ذو نهاية مؤنثة. وقد غدا هذا الوزن منذ ميسياس Messias لكلوبستوك أحب وزن ملحمي في الأدب الألماني، وهذه مكانة لم يحظ بها في الأدب الانجليزي. وإذا انعدم الانخفاض بعد الارتفاع الثالث والسادس فقد يتحول الوزن السداسي إلى وزن خماسي، وهناك وقفة تفصل بين الارتفاعين المتصادمين.

4 - المقطوعة

إن تحديد الوزن الشعري ليدفعنا إلى مواصلة البحث في الاتجاه المناسب. فالبيت الشعري المفرد يثير فينا تجربة إيقاعية حقا، كما هو الأمر في عناوين كثيرة (الفردوس المفقود، كتاب الأغاني وأرلاندو الثائر)، إلا أن إحساسنا بطبيعة البيت الشعري الحقيقية لا يزال يفتقد شيئا، فهو في حاجة إلى الانسياب وامتداد الحركة والرجعة. فالواقع أن البيت versus يعني في الأصل الخط المنحني، الذي يخطه الفلاح بمحراثه.

وتتم المواصلة عندما يتكرر البيت نفسه بصورة مستمرة، فهذه هي الحال مثلا في الوزن السداسي في الملحمة أو الشعر المرسل في المسرحية. فعلى الشاعر أن

يحرص هنا بالذات على ألا يتخذ كل بيت مظهر الوحدة الصارمة المتماسكة بشدة، ذلك أن تردد الوحدات المنتظمة المتماثلة يتعب ويصبح إن هو استمر رتيبا. وهناك قاعدة جمالية تتطلب، في كل ما يخضع في تنظيمه للزمن، أن يكون ثمة تنوع في عناصر التنظيم. وأبسط وسيلة تتمثل في القفز فوق السطور أو في المعاضلة، أي انتقال المعنى إلى السطر الموالي، وذلك للتخفيف من صلابة البيت الشعري.

ومن الممكن أن ينتظم البيت بصفته جزءا في مجموعة أكبر بدل أن يتكرر بصورة متواصلة. وتتجلى أبسط الحالات في الربط بين بيتين لتكوين مجموعة، وهذا الربط شائع مثلا في الشعر الجرماني القديم. أما الآداب الحديثة، التي أخذت بالروي، فتستعمله للربط بين بيتين متتاليين، وبذلك نظفر بأبسط مجموعة من الأبيات تتكون من بيتين مقفيين. ويبدو الأمر أوضح عندما ينضم البيت إلى وحدة أعلى في المقطوعة، التي نستطيع التعرف عليها أيضا بوصفها وحدة عن طريق الترتيب الطباعي المألوف. وتتوفر الآداب الجرمانية والآداب المشتقة عن اللاتينية على المقطوعة المتكونة من أربعة أبيات، وخاصة في الأدب الشعبي، مع وجود ترابط بين كل بيتين. ويكثر في الآداب الجرمانية التنقل بين الأبيات المتكونة من ثلاثة ارتفاعات والأبيات المتكونة من أربعة ارتفاعات. وتسمى المقطوعة، التي تبنى بهذه الطريقة، الأغنية الشعبية. فإذا استعملت الأبيات المركبة من ثلاثة ارتفاعات (أو أربعة ارتفاعات)، فإنه يتم التفريق بينهما بنهايات مختلفة على الأقل. وكان قد صادفنا مثال في «ملك تولا» للشاعر غوته:

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen glodenen Becher gab.

وفي مقطوعة تشيفي تشيز CHEVY-CHASE-STROPHE تتنقل الأبيات بين أربعة وثلاثة ارتفاعات (ويغلب فيها ورود الانخفاض المكون من مقطع واحد) وترى

فيها النهاية مذكرة على الدوام. وقد أخذت المقطوعة اسمها من قصة شعرية انجليزية شهيرة، وقد كان لها أيضا أثر كبير في القصة الشعرية الفنية. ولنأخذ مثلا المقطوعة الأولى من قصة - تشيفي-تشير-الشعرية:

God prosper long our noble king,

Our lives and safeties all,

A woeful hunting once there did

In Chevy-Chase befail.

فليوفق الله مليكنا النبيل طويلا،

كل حياتنا وسلامتنا،

وكان ثمة صيد حزين

يحدث في تشيفي-تشيز.

إن أغلب أشكال المقطوعات التقليدية تعود إلى أصل روماني، فالمقطوعة المكونة من ثلاثة أبيات، وهي المعروفة باسم ترتسينة TERZINE، لم تصبح بطبيعتها ذات شكل مقطوعي حاد جدا عن طريق التقفية الرابطة بين مجموعة وأخرى. والرسم البياني للقافية هو aba bcb cdc ... yzyz. ومن أشهر الأشكال المقطوعة الموشحة الثمانية (STANZE (Ottava rima)، وقد أصبحت في الآداب المشتقة عن اللاتينية أفضل شكل فيما يخص الملحمة (أريوستو وكامويس وتاسو). ودخلت كذلك الآداب الجرمانية، ويعوض فيها الوزن الايطالي ذو المقاطع الأحد عشر باليامبوس المؤلف من خمسة ارتفاعات، مع الحرية طبعا في اختيار النهاية المذكرة أو المؤنثة في نهاية الأبيات. وقد انتشر في الشعر الانجليزي إلى جانب ذلك شكل آخر، وهو ما يسمى بالثمانية السبنسرية SPENSERIAN-STANZA. فهناك ثمانية أبيات يتخذ فيها رسم القافية شكل ababbcdc يتبعها بيت تاسع قافيته c، إلا أن الارتفاعات الستة هي التي تقابل الارتفاعات الخمسة في البيت السابق، وتتخذ في النهاية نبرة حادة وتحدد النهاية القوية الثمانية الحقيقية: abababcc

لقد قلدت أوزان القصائد القديمة في الأدب الانجليزي منذ ظهور النزعة الإنسانية (مجموعة أريوباغوس)، وفي الأدب الألماني منذ القرن الثامن عشر بحماسة كبيرة، حتى أن الأريوباغين أرادوا اقتباس النظام العروضي المتبع فيها. على أن شعراء آخرين اكتفوا طبعا بنقلها إلى النظام العروضي الخاص بلغاتهم، فعوضت المقاطع الطويلة والقصيرة القديمة بالمقاطع المنبورة وغير المنبورة. وها نحن نقدم الرسم البياني للقصيدة الألكايية Alkäische والاسكليبيادية Asklepiadeische والصافية Sapphische (نسبة إلى الشاعرة اليونانية صافو -المترجم).

القصيدة الالكايية

⏑–⏑–⏑–⏑⏑–⏑–

⏑–⏑–⏑–⏑⏑–⏑–

⏑–⏑–⏑–⏑–⏑

–⏑⏑–⏑⏑–⏑–⏑

O mighty-mouth'd inventor of harmonies,
O sikll'd to sing of Time or Eternity,
God-gifted organ-voice of England,
Milton, a name to resound for ages. (Tennyson)

أيها المبتكر البليغ للانسجام،
أيها الماهر في التغني بالزمن أو الأبد
يا صوت انجلترا الملهم
ملتون، يا له من اسم يتردد عبر العصور.

القصيدة الاسكليبيادية

–◡–◡◡––◡◡–◡–

–◡–◡◡––◡◡–◡–

–◡–◡◡–◡

–◡–◡◡–◡–

wenn der silberne Mond durch die Gesträuche blickt

Und sein schlummerndes Licht über den Rasen geusst

Und die Nachtigall flötet,

wandl ich traurig von Busch zu Busch. (Hölty)

عندما يرنو القمر الفضي عبر الأدغال

وينصب ضوءه الغافي فوق العشب

ويغني العندليب،

أتنقل حزينا من دغل إلى دغل.

القصيدة الصافية

–◡–◡–◡◡–◡–◡

–◡–◡–◡◡–◡–◡

–◡–◡–◡◡–◡–◡

–◡◡–◡

So the goddess fled from her place, with awful

Sound of fest and thunder of wings around her;

While behind a clamour of singing women

Serered the twilight. (Swinburne)

وهكذا تفر المعبودة عن مكانها بصخب

رجليها المرعب وتطوي أجنحتها حولها

بينما غناء النساء خلف الصخب

يمزق الشفق

وقد تمت محاولة في اللغات المشتقة عن اللاتينية أيضا لتقليد أوزان القصائد القديمة، وكان الأخذ فيها من حين لآخر بالنظام الكيفي، بمعنى تعويض العروض القصير القديم بمقاطع قصيرة والعروض الطويل القديم بمقاطع طويلة. ولكن هذه المحاولة لم تنجح كما لم تنجح في الآداب الجرمانية، التي تمت فيها أيضا محاولة شبيهة بهذه. وكذلك بقيت في الواقع محاولات اللغات المشتقة عن اللاتينية الاستفادة من الأوزان القديمة في نظم، تتم فيه المحافظة على النبرات قصد إثراء أشكالها بقيت بدون نتيجة. فالحس الشعري في هذه اللغات يأبى أن تكون كل الارتفاعات والانخفاضات ثابتة بمثل هذه الطريقة. أما في ايطاليا فلا يزال النقاش قائما منذ قرون، ومن أشهر المشاركين فيه ليون باتيستا ألبرتي (Leon Battis- 1472-1404 ta Alberti وأريوستو وتريسينو (Trissino 1550-1478) وكيابريرا (1638-1552 Chiabrera) وكاردوتشي (Carducci 1907-1835).

5 - الأشكال الشعرية

ليس لدينا سوى عدد قليل من الأشكال الشعرية، التي يثبت فيها بناء القصيدة كلها منذ البداية. ويعود أغلبها أصلا إلى اللغات المشتقة عن اللاتينية.

فالثمانية TRIOLETT تتكون من ثمانية أبيات، ويتردد البيت الأول (مع بعض التغيير الطفيف جدا في بعض الأحيان) بصفته رابعا وسابعا. والثاني بصفته ثامنا.

ولا يجوز استعمال أكثر من قافيتين، تتوزعان على الصورة التالية abaaabab.
ونقدم مثلا على ذلك ثمانية من تأليف ا ف. هينلي W. E. Henley:

Easy is the Triolet,

If you really learn to make it!

Once a neat refrain you get,

Easy is the Triolet.

As you see! - I pay my debt

With another rhyme. Deuce take it,

Easy is the Triolet,

If you really learn to make it!

سهلة هي الثمانية،

ان أنت تعلمت نظمها!

تأخذ أولا لازمة رائعة،

سهلة هي الثمانية.

كما ترى! – ادفع ديني

بقافية أخرى. فخذ الاثنين،

سهلة هي الثمانية

ان أنت تعلمت نظمها!

ويرجع أصل القصيدة الدائرية Rondeau إلى فرنسا أيضا على غرار الثمانية. وتتألف من أحد عشر بيتا وجزئين، وفي نهاية كل جزء تعود كلمات البداية من البيت الأول بصفتها لازمة في الوقت نفسه، ولا يجوز هنا أيضا استعمال أكثر من قافيتين.

وقريبة منها أيضا الأغنية الدائرية Rondel، التي أبدعها الفرنسيون أيضا

وتتألف في معظم الأحيان من أربعة عشر بيتا، ولا تستعمل في مقطوعاتها الثلاث سوى قافيتين، ويتكرر البيتان الأولان (وأحيانا الأول فقط) في الوسط وفي النهاية. ولنتخذ مثالا على ذلك دائرية الوداع الشهيرة Rondel de l'adieu لادموند هراكور:

Partir, c'est mourir un peu,
C'est mourir à ce qu'on aime:
On laisse un peu de soi-même
En toute heure et dans tout lieu.

C'est toujours le deuil d'un voeu,
Le dernier vers d'un poème:
Partir, c'est mourir un peu.

Et l'on part, et c'est un jeu,
Et jusqu'à l'adieu suprême
C'est son âme que l'on sème,
Que l'on sème à chaque adieu:
Patir, c'est mourir un peu.

السفر، إنما هو موت إلى حد ما،
موت بالنسبة لكل ما نحب:
المرء يترك شيئا من نفسه
في كل ساعة وفي كل مكان.

كل يوم مأتم لأمنيته،
آخر بيت من قصيدة:
السفر، إنما هو موت إلى حد ما.

والسفر، إنما هو لعب،
وحتى الوداع الأسمى
يزرع المرء روحه،
يزرعها في كل وداع:
السفر، إنما هو موت إلى حد ما.

ونحن نجد الأغنية الدائرية عند مختلفي الشعراء الرمزيين الفرنسيين، نجدها عند مالارمي (Mallarmé 1898-1842). أما في البرتغال فقد ادعى أويجينيو دي كاسترو (Eugénio de Castro 1944-1869) (في مقدمة كتابه الاعترافات Oaristos) بأنه كان أول من استعمله، وكان قد وقع تحت تأثير المدرسة الرمزية الفرنسية مثل سوينبورن (Swinburne 1909-1837) في انجلترا. وكان هذا قد طور طبعا ذلك الشكل الذي أطلق عليه اسم «المقطوعة الدائرية ROUNDEL» ونعثر فيها على اللازمة، التي تتألف من كلمات البداية، بصفتها بيتا رابعا وكذلك بصفتها البيت الخاص النهائي، فيترتب على ذلك أن تكون له قافية البيت الثاني نفسها. وعلى هذا فإن الرسم البياني هو aba (b) bab aba (b) وقد اقتبس آرثر سيمونز (Arthur Symons)، الذي تأثر أيضا بالرمزية الفرنسية، هذا الشكل الجديد بنوع من البهجة. وقد أدخلها جورج تراكل (Georg Trakl 1914-1887) في شعره بتعديل قوي، فالأبيات، التي كتبها بصفتها أغنية دائرية، تتحرك في مقطوعة شعرية تنتظمها صور منعكسة:

Verflossen ist das Gold der Tage,
Des Abendsbraun und blaue Farben:
Des Hirten sanfte Flöten starben,
Des Abends blau und braune Farben.

Verflossen ist das Gold der Tage.

قد سال ذهب النهار،

وألوان المساء السمر والزرق:

ماتت نغمات الراعي العذبة،

وألوان المساء السمر والزرق،

قد سال ذهب النهار.

ويعود إلى ايطاليا أصل الغزلية MADRIGAL، التي انتقلت إلى الخارج عن طريق التمثيليات الغنائية. وهي مجموعة من الأبيات تتراوح بين ثلاثة أبيات وعشرين بيتا، والأبيات فيها طويلة، وتختلف في بنائها من بيت إلى آخر. وللشاعر الحرية التامة في تحديد مكان القافية، وقد كان من السائد أن تدمج فيها الأبيات غير المقفاة (المسماة باليتيمة)، وغالبا ما تنتهي الغزلية ببيتين مقفيين. وقد تم في الآداب الجرمانية الانتقال إلى التسوية بين الأبيات من حيث البناء لا من حيث الطول، وعلى هذا يقتصر الأمر على استعمال الأوزان اليامبية.

وفي هذا الشكل ينتفي الاختلاف عن الشعر الحر عند الفرنسيين. وفي المثال التالي لميخائيل آنجلو لا تختلط إلا السطور المكونة من خمسة وسبعة مقاطع بصورة غير منتظمة، على غرار ما هو عليه في غزليات اللغات المشتقة عن اللاتينية:

Chondocto da molt'ani all'ultim'ore.

Tardi conosco, o mondo, i tuo dilecti.

La pace, che non ai, altrui promecti

Et quel riposo c'anzi al nascer muore.

La uergognia e'l timore

Degli anni, c'or prescriue

Il ciel, non mi rinnuoua

Che'l uecchio e dolce errore,

Nel qual chi troppo uiue

L'anim'ancide e nulla al corpo gioua.

Il dico e so per pruoua

Di me, che'n ciel quel solo a miglior sorte

Che'ebbe al suo parto piu pressa la morte.

أقاد منذ سنوات حتى الساعة الأخيرة

مؤخرا عرفت ملذاتك، أيها العالم.

السلام الذي لا تملكه تعده به أخرين،

وهذه الراحة التي تموت قبل أن تولد،

عار السنين وخوفها،

وبهما تأمر الآن

السماء، لن تجدد

سوى الخطأ القديم العذب،

الذي من عاش فيه طويلا

لا تنفع الروح معه الجسد.

واني لأقول عن تجربة شخصية

إن في السماء لمصيرا أفضل

لذلك الذي يكون

موته إلى ولادته أقرب.

أما الغزل فهو مستمد من اللغة العربية، وقد أخذ فترة طويلة من اهتمام الشعراء

الألمان بعد أن تعرفوا عليه عن طريق اللغة الفارسية. ويتألف الغزل من ثلاثة إلى عشرة أبيات مزدوجة. وبعد البيتين المزدوجين المقفيين تعود القافية نفسها في كل الأبيات المزدوجة، وهناك ولع باستعمال قواف متنوعة فيه. والمثال التالي من شعر فون بلاتن:

Der Strom, der neben mir verrauschte, wo ist er nun?
Der Vogel, dessen Lied ich lauschte, wo ist er nun?
Wo ist die Rose, die die Freundin am Herzen trug,
Und jener Kuss, der mich berauschte, wo ist er nun?
Und jener Mensch, der ich gewesen, und den ich langst
Mit einem andern Ich vertauschte, wo ist er nun?

النهر الذي يزخر قربي، أين هو الآن؟
والطير الذي أصغيت إلى أهازيجه، أين هو الآن؟
أين الوردة التي حملتها الصديقة في قلبها،
وتلك القبلة، التي ثملت منها، أين هي الآن؟
وذلك الإنسان الذي كنته، والذي استبدلته
بأنا أخرى، أين هي الآن؟

وتتألف الموشحة السداسية SESTINE، التي أبدعها الشاعر البروفانسالي أرنو دانيال (ق 12 Arnaut Daniel) من مقطوعة من ستة أبيات، وتتردد كلمات الأبيات الستة من المقطوعة الأولى في نهاية كل المقطوعات الأخرى. ويتم ذلك عادة بالترتيب التالي 3 4 2 5 1 6، وبهذا تكون الكلمة الأخيرة في البيت السادس دائما هي الكلمة الأخيرة في البيت الأول من المقطوعة الموالية، وتكون الكلمة الأخيرة فيها هي نهاية

البيت الثاني وهكذا. وتتبع المقطوعات الست مقطوعة إضافية من ثلاثة أبيات، وكل بيت يحتوي على كلمتين، تتبع في ترتيبها نظام المقطوعة الأولى.

وكثيرا ما نعثر في عصر النهضة على هذا الشكل الصعب المعترف به عند بتراركا، وغاسبرا ستامبا (Gaspara Stampa 1554-1523)، وكامويس، وبرنالديم وبيرو وغيرهم، إلا أن محبي الأشكال الشعرية قد استعملوه، فيما بعد أيضا بصورة مستمرة.

وتتألف الهزلية GLOSSE من شعار -غالبا ما يكون من أربعة أبيات- يرتب في مقطوعات أربع، تحتوي كل منها على عشرة أبيات، بحيث يجيء كل بيت مرة واحدة في نهاية المقطوعة. وكان توزيع القافية الأصلي ababacdcad في اسبانيا نفسها، موطن هذه الهزلية، متنوعا.

ومن ايطاليا جاء الشكل الشعري، الذي قدر له أن يكون أهمها جميعا، وهي الغنائية (السونيتة sonett)، وتتألف من رباعيتين وثلاثيتين، يفصل بينهما قطع واضح، ولا تسمح في شكلها الصارم للرباعية والثلاثية إلا بقافيتين في كل مرة:

abba abba cdc dcd.

إلا أن هناك طبعا ترتيبات أخرى فرضت نفسها بالنسبة إلى الثلاثية (cdc cdc; cdd cdc) وغيرها، وهذا إضافة إلى ثلاث قواف فرضت نفسها (cde cde) أما استعمال أربع قواف فلم يوجد تقريبا إلا عند الشعراء الفرنسيين والألمان (abba cddc efg efg). ويمثل الشكل المحبوب في انجلترا والمعروف باسم الغنائية الانجليزية صنفا منها، وتتألف من ثلاث رباعيات، تتشكل فيها النهاية من بيتين مقفيين. وأشهرها هذا النموذج المستمد من غنائيات شكسبير (abab, cdcd, efef, gg).

ويمكننا أن نضيف على بعد معين القصيدة ODE إلى هذه الأشكال الشعرية، وخاصة ما يسمى منها بصورة قاطعة «القصيدة البندارية «pindarische ode» ففي هذا الشكل الذي ولع به شعراء عصر النهضة وعصر الزخرفة، تقوم على مقطوعة

تقابلها «مقطوعة مضادة» بنيت بالطريقة نفسها، تليها مقطوعة ثالثة هي Epis-trophe أو Epode تم بناؤها بطريقة مغايرة. أما تلك المقطوعة، التي أدخلها كولاي (Cowley 1667-1618) في الشعر الانجليزي وولع بها أصحاب الطراز التقليدي، فكانت علاقتها بالقصيدة البندارية المذكورة ضئيلة، إذ تسود فيها حرية أكثر في بناء المقطوعة والأبيات وتوزيع القافية.

6 - القافية

لا تنتمي القافية إلى البيت بشكل جوهري، فمن الممكن ورود القوافي في النثر، يضاف إلى ذلك أن هناك أشعارا غير مقفاة. وكانت القافية غريبة عن الشعر القديم وكذلك عن الشعر الجرماني القديم. ومع هذا فإن القافية أكثر من أن تكون مجرد زينة صوتية. فنحن نلاحظ من البيتين المقفيين بداية أن القافية تساعد على ربط الأبيات وتجاوب بعضها مع بعض.

أ - القافية النهائية. يفهم من القافية بكل بساطة القافية النهائية. وتكون هناك قافية (نهائية) عندما يتخذ الحرف الأخير المنبور في كلمتين أو عدة كلمات شكلا مماثلا لكل ما يتبعه من حيث الصوت. وعلى هذا يمكن أن يكون مؤلفا من مقطع واحد ومن مقطعين أو من ثلاثة مقاطع رح /لم، أشجار /أزهار، خطرات /ثمرات. وعندما يكون الجرس في الحرف الصائت المنبور مجانسا لما بعده، فإننا نتحدث عن القافية الغنية. وتلاؤم الحروف الصائتة، الذي يبدو في المقطع المنبور قبل الحرف الصائت لا يعتبر في اللغات المشتقة عن اللاتينية أمرا مستنكرا، وهو ما جعل الفرنسيين يتحدثون عن قافية كاملة /entendu/tendu; eclatantes/tentes flottantes) delirio/lirio = مسموع /متمدد، رائع /خيمة، عائم /هذيان /زنبق).

ونتحدث في اللغات الجرمانية في مثل هذه الحالات عن القافية المؤثرة (dentical rime)، إلا أن لها اليوم وقفا منفرا وتعتبر خطأ كبيرا.

لقد انتقلت القافية النهائية من الأناشيد اللاتينية، التي تعود إلى بدايات العصور

الوسطى، إلى الآداب الأروبية، وقد بقيت المعارك الأدبية، التي ناهضت القافية في القرن الثامن عشر، بدون نتيجة، وحظي الشكل الذي أبدعه كلوبستوك، وهو ما يسمى بالإيقاعات الحرة، بنوع من الاعتبار بصفته شكلا ممكنا، ولقي كذلك بعض العناية في الآداب المشتقة عن اللاتينية. (السمة البارزة لـ«الإيقاع الحر» هي انعدام أي نوع من المعايير العروضة: ليس هناك قافية، ولا مقطوعات ثابتة، ولا أبيات ثابتة أو امتلاء ثابت في الانخفاضات، وما يميزه عن النثر هو تردد الارتفاعات على مسافات متقاربة لا غير). على أن القافية تسود الشعر الغنائي في واقع الأمر ولا يمكن زحزحتها عنه.

ونتحدث انطلاقا من موضع القافية عن:

1 - البيتين المقفيين عندما تكون القافية جامعة بينهما (aa bb cc dd...)،

2 - القافية المتقاطعة حين يتفق البيت الأول في مجموعة من أربعة أبيات مع الثالث، والثاني والرابع (abab).

3 - القافية المتشابكة حينما يتفق البيت الأول في مجموعة من أربعة أبيات مع الرابع، والثاني مع الثالث في القافية (a b b a).

4 - القافية المحومة عندما يتفق البيت الثالث في مجموعة من ستة أبيات مع السادس في القافية، بينما يتزاوج الأول والثاني وكذلك الرابع والخامس في القافية (aabccb).

أما القافية الداخلية داخل البيت، ونتحدث عن القافية النابضة عندما يكون لدينا كلمتان متتابعتان تنتهيان بقافية.

ب - المجانسة الصوتية. يفهم من المجانسة الصوتية تطابق كلمتين أو عدة كلمات في الحركة الأولي: في كل الأدغال والأشجار Im allen Büschen und Bäumen. ومن أين تهب الريح العاصفة Where the wild wind blows. وقد شكلت المجانسة الصوتية مبدأ من مبادئ الأشعار الجرمانية، فتربط بين ثلاثة ارتفاعات من أصل أربعة في البيت. على أن هذه المجانسة لم تبق لها منذ إدخال

القافية النهائية إلا وظيفة صوتية.

ج - السجع. المفهوم من السجع هو النغمة الموحدة للحروف الصائتة ابتداء من النبرة الأخيرة. ويكثر السجع في الأدب الفرنسي والاسباني والبرتغالي القديم. وقد باءت بالفشل محاولة تأصيله في اللغات الجرمانية، ولا سيما محاولة الرومانسيين فيما يتصل بالأسجاع الاسبانية. ولم تنجح كذلك محاولة ش. غيران (- Ch Gué-rins) تعويض القافية بالسجع في الأدب الفرنسي الحديث (دم الشفق Song des Crépuscules).

7 - علم العروض وتاريخ الشعر

تنتمي المفاهيم الأساسية، التي تحدثنا عنها حتى الآن إلى علم العروض. ويفهم من العروض وزن القصيدة الشعرية، الذي يوجد مستقلا عن الاستعمال اللغوي. فهو يحدد، بشكل تام تقريبا، عدد مقاطع البيت الشعري، ونوع الإيقاع وعدده، وموقع الوقفة، وبناء المقطوعة، وموقع القافية، وقد يحدد شكل القصيدة أيضا. فالرسم البياني للقصيدة الصافية مثلا، وقد سبقنا أن تحدثنا عنه، هو عروضها.

وطبيعته بوصفه رسما بيانيا تعني أن التكرار فيه ممكن تبعا لرغبة الشاعر. فهناك أشعار في الوزن الاسكندري لا حصر لها، وفي الوزن اليامبي المكون من خمس تفعيلات أو من ستة أقدام، وفي المقطوعات المكونة من أربعة أبيات مع القافية المتقاطعة ومن موشحات وغنائيات وهكذا.

وطبيعته بوصفه رسما بيانيا تعني في آن واحد أن تحديد العروض لا يعني الكثير بالنسبة إلى تفسير العمل الأدبي الفردي، إلا أن الظواهر العروضية بالذات تحول النظر عموما عن العمل المفرد إلى مجموعة الأعمال، التي تتوفر فيها الظواهر نفسها. وتظهر في مجال الشعر الضيق ازدواجية الدراسة العروضية وتاريخ الشعر مقياسا لازدواجية الدراسة الأدبية وتاريخ الأدب.

وتنتمي الدراسات المتعلقة بتركيب الوزن الاسكندري إلى تاريخ العروض في

عملين مختلفين، فمن الممكن القيام ببحوث فيما يتصل بالوزن السداسي وكذلك فيما يتصل بكل سطر يمكن صياغته عروضيا. وتنتمي إلى تاريخ العروض أيضا الدراسات المتعلقة بالقافية وبفن القافية في العديد من الأعمال وعند العديد من الشعراء وغير ذلك. فينتمي إلى دراسة فن القافية مثلا الربط عن طريق التقفية، الذي نهجته الرمزية وتميزت به بصورة واضحة خصبة. وقد سبق للشعراء الرمزيين أن طرحوا أسئلة حول هذه المسائل. وهناك في كل الآداب الحديثة تقريبا اهتمام بدراسة القافية في العصور الوسطى المبكرة. ويتنقل انتشار جزء منها أمام أعيننا، وكان علينا أن نخوض في كل مكان معارك لمناهضة وسائل صوتية أخرى (المجانسة الصوتية والسجع) إلى أن سادت الشعر في النهاية بصفتها قافية خالصة.

إن البحوث المتعلقة بالقافية لتهم عادة العلوم اللغوية إلى حد كبير. ومهما أخطأ النساخ في العصور الوسطى في تغيير الأخطاء والصيغ، والنصوص اللغوية أيضا، فإنهم لم يكونوا يخطئون في التقفية إلا في حالات نادرة. فلا يزال النص الأصلي يتحدث إلينا بشكل مقفى في المخطوطات المنسوخة بعد قرون من ذلك.

وكانت القوافي بالنسبة إلى علماء اللغة في العصور الوسطى من أهم الوسائل المساعدة على التأريخ الزمني والتحديد المكاني والتوصل إلى نسبة النص، وكذلك الأمر في الروايات الشفوية والأشعار المجهولة المؤلف، إذ كان جامعو الأغاني الشعبية في القرن التاسع عشر قد سجلوا نصا من النصوص (البندق Die Has-el، التي نجد فيها قوافي مثل الياء والنون في كلمات Haselin (بندقة صغيرة)، و Mägdelein (فتاة صغيرة)، وbing (أنا) و Wein (نبيذ)، ويغلب على الظن أنها تعود إلى فترة لم تكن فيها الياء قد تحولت بعد إلى حركة مزدوجة. (وليس هذا أمرا مؤكدا طبعا، فقد تعود إلى لهجة حديثة لا تزال تحافظ على الياء الطويلة).

وهناك أهمية خاصة كذلك بالنسبة إلى البحوث المتعلقة بمقطوعات شاعر من الشعراء أو بفترة من الفترات أو بتاريخ مقطوعة معينة على الإطلاق. فبناء المقطوعة في شعر التروبادور، والأخذ بأوزان القصيدة القديمة، والتنوع في تشكيل المقطوعة

عند شعراء المدرسة الرومانسية، ومحاولة التغلب على جمود المقطوعات في الشعر الغنائي الحديث -كل هذه الموضوعات أصبحت دراستها خصبة من عدة نواح أو هي تعد بالنجاح.

إن دراسة تاريخ العروض ترغم الباحث بشكل دائم تقريبا على توجيه نظره إلى الخارج أيضا، ذلك أن التأثير والتبادل في هذه المسألة بالذات كانا كبيرين منذ البداية، أولا لأن له في عروض الآداب القديمة أو في العصر اللاتيني الوسيط مصادر مشتركة. وتعدنا الدراسة الدقيقة لطريقة انتشار هذه التأثيرات وصراعها مع الأحاسيس الشعرية القومية بالوصول إلى نتائج قيمة عن القدرات، التي كان لها أثرها في الآداب القومية.

8 - التحليل الصوتي

لقد جعل العالم اللغوي ايدوارد سيفرز (Eduard Sievers) من التحليل الصوتي فرعا متميزا من فروع العلم، وميدان الملاحظة فيه يقوم على «الصوت» في كل اللغات المستعملة. بمعنى تجاوز الإيقاع إلى النغم والنطق وغير ذلك، وهو لا يقتصر على النصوص الأدبية. فالتحليل الصوتي ينطلق من مبدأ أن النص لا يمكن أن ينطق نطقا صحيحا إلا بطريقة واحدة وأن المستلزمات المناسبة تكمن فيه هو نفسه. وكان قد ثبت قبل سيفرز أن كل شاعر، وكل موسيقي، بل كل إنسان ينتمي إلى نموذج صوتي معين وأن النماذج الصوتية محدودة وقليلة نسبيا. وعلى هذا فالنموذج الصوتي إنما هو قيمة شخصية ثابتة في كل التعبيرات اللغوية للإنسان، وهو لذلك قوي التعبير إلى حد ما عندما تثبت هوية النص. وقد وسع سيفرز من مجال التحليل الصوتي حين حاول أن يثبت التوتر، الذي يجب أن يتم به نطق نص من النصوص. وفعل ذلك بواسطة منحنيات معينة (منحنيات إيقاعية ممثلة) وكان ذلك يوحي بأنه سيكون ذا أهمية كبيرة بالنسبة لعلوم اللغة، خاصة عندما وعد باكتشاف ما في النصوص المأثورة من تناقضات، تسببت فيها إضافات الأيدي

الأجنبية والبياضات وغيرها. وإذا كان سيفرز لم ينجح في أن يجعل من طريقة عمله، التي تقوم على حساسيته الخارقة وموهبته غير العادية في كل ما يتصل بالصوت، منهجا علميا ثابتا، يمكن الأخذ به، فقد ساهمت أعماله مع ذلك في لفت الانتباه إلى الصوت الحي في اللغة والشعر، إذ أصبحت الآذان الصماء بالذات، ومنها آذان مؤرخي الأدب والعلماء الذين يدركون بعيونهم إلى حد كبير، مرهفة ومستعدة لسماع خصوصيات الشعر الحي المنطوق وما له من قيم. وحتى التخفيف من حدة الصوتيات الجامدة نوعا ما عن طريق علم الأصوات الحديث له بدوره علاقة بالتحليل الصوتي.

الفصل الرابع

الأشكال اللغوية

الشعر اللغوي نوعي لا يختص إلا بقسم من الأعمال الفنية، وسنعالج في هذا الفصل طبقة من الأشكال، التي تصاحب جوهر النص الأدبي بوصفه شكلا لغويا وتكون فوق ذلك صالحة للتعبير اللغوي: الأشكال اللغوية.

ليس الهدف من الدراسة الأدبية تقديم الأشكال اللغوية المستعملة في الأدب، فهي لا تختلف جوهريا عن النوع الذي يستعمل أيضا في التعبيرات اللغوية الأخرى، فهناك فرع آخر من الدراسة اللغوية يسعى إلى تحقيق هذا الهدف وهو النحو. إن الدراسة الأدبية تستهدف بداية فهم العمل الأدبي وتفسيره، وعلى هذا فهي لا تدرس كل شكل لغوي بصفته هذه، وإنما تدرس مساهمته في بناء العمل الشعري، وتتساءل بصورة دائمة عما تحققه الأشكال اللغوية في هذا الجانب، وتتم قصد الوصول إلى جعل العمل الفني مفهوما كلية. والمفهوم التركيبي لكامل الأشكال العروضية التامة هو الإيقاع، في حين أن المفهوم التركيبي لكامل الأشكال اللغوية، التي ينتظمها عمل فني، هو الأسلوب. وقد خصصنا له فصلا خاصا في الباب

المتعلق بالمفاهيم التعبيرية. ذلك أن الأمر هنا لا يتصل إلا بذكر الأشكال اللغوية التي تستخدمها الدراسة الأسلوبية، وتوضيحها. والواقع أن القضية تتعلق في هذا الفصل بقواعد نحوية تستعمل لأغراض تعبيرية.

علينا أن نشير في البداية إلى أن هناك اختلافا جوهريا في الموقف من الظواهر اللغوية بين علم اللغة وعلم الأسلوب. فالدراسة اللغوية تهتم أساسا بالأشكال اللغوية في نص من النصوص بناء على خروجها عن المألوف، فما من ظاهرة تبدو هنا مرة واحدة إلا تثير اهتمامنا إلى أبعد حد، بينما تهتم الدراسة الأسلوبية بالذات بالأشكال اللغوية، التي تصبح كثرة ترددها ميزة في تشكيل العمل الفني بصفة الكلية. قال فلوبير مرة «المواصلة تصنع الأسلوب». والأشكال النمونجية هي الملامح الأسلوبية، وكلما تعلق الأمر بظواهر تختلف عن اللغة «العادية»، كان من السهل التعرف عليها، لأنها أكثر تعبيرا وأبعد أثرا. فعندما تنعدم أداة التعريف عدة مرات في قصيدة مثلا، وهذا في الوقت الذي ننتظر ورودها فيه، فإن الأمر يتصل عندئذ بملمح أسلوبي مؤثر، يمكن التعرف عليه في يسر وينتظر الكثير من تفسيره.

وقد يعترض على هذا بأن في الإمكان أيضا القيام بدراسة أسلوبية «ظاهراتية» محضة، وقد تمت المطالبة بذلك فعلا. ولسنا هنا في حاجة إلى الدخول في التفاصيل المتعلقة بمدى إمكانية مثل هذه الدراسة، التي ترفض كل القرائن التاريخية وبالتساؤل عما إذا كان من واجب هذه الطريقة أن تكشف في النهاية، من أجل اللغة ذاتها، عن الأفق الزمني. يكفينا هنا أن ندرك أن تحديد الأسلوب الفردي في عمل فني يمكن المطالبة به، عندما يتحقق أمام خلفية «المألوف» و«العادي» في اللغة من جهة، وعندما يقارن بأعمال العصر المماثلة من جهة أخرى. فمن السهل علينا أن نكتشف أسلوب غنائية لفريفيوس إذا نحن عرفنا لغة القرن السابع عشر وغنائيات العصر. وفي وسعنا أن نعبر عن رأينا في أسلوب لغة كاملة بشكل أقرب إلى الصواب، كلما كانت لدينا معرفة أكبر باللغات الأخرى. ونحن نلحق الصياغة في الأشكال اللغوية بطبقات الجرس والكلمة و«المجازات» والقواعد النحوية.

1 - الجرس

سبق أن تحدثنا عن أشكال الجرس المتمثلة في القافية والمجانسة الصوتية والسجع.

ويصبح الرنين واضحا فيما يعرف باسم الرنين التصويري، ويفهم منه التشكيلات اللغوية، التي يعكس رنينها رنين الخارج: طنين وصلصلة. وتختلف ثروة اللغات الجرمانية فيما يخص الكلمات التصويرية عن اللغات المشتقة عن اللاتينية. ولا ريب أن الأبيات الآتية المستمدة من قصيدة لآنيت فون دروسته -هولسهوف (Annette von Droste-Hülshoff 1848-1797) تقف في طريق ترجمتها إلى لغة من اللغات المشتقة عن اللاتينية موانع لا يمكن التغلب عليها:

Der schwankende Wacholder flüstert,
Die Binse rauscht, die Heide knistert
Und stäubt Phalänen um die Meute.
Sie jappen, klaffen nach der Beute ...
Die Meute, mit geschwollnen Kehlen
Ihm nach, wie rasselnd Winterlaub.
Man höret ihre Kiefern knacken,
Wenn flestchend in die Luft sie hacken ...
Was bricht dort im Gestrüppe am Revier?
Im holprichten Galopp stampft es den Grund;
Ha, brüllend Herdenvieh! voran der Stier,
Und ihnen nach klafft ein versprengter Hund.
Schwerfällig poltern sie das Feld entlang,
Nun endlich stehn sie, murren noch zurück,
Das Dickicht messend mit verglastem Blick.
Dann sinkt das Haupt, und ihrem Zahne
Ein leises Rupfen knirrt im Thymiane ...

العرعر المتماوج بهمس،
والسمار يحف والمرج يئز
وينفض الفراشات حول كلاب الصيد
فتلهث وتنفرج طلبا للفريسة ...
الكلاب بأوداجها المنتفخة
تتبعه مصلة كورق الشتاء.
تسمع طقطقة فكوكها
حين تعض الهواء مكشرة ...
ما هذا الانكسار في أدغال المصيدة؟
في عدو متعثر تدوس الأرض،
آه! الماشية الخائرة يتقدمها الثور،
وخلفها يتوثب كلب منفرد،
وهي تضرب الأرض مجتازة الحقل في تثاقل،
وأخيرا وقفت وزمجرت ملتفتة،
تقيس الأدغال بنظرة جامدة
ثم تحني رأسها وتحت أسنانها
نتفة هادئة تصر في الصعتر ...

ينبغي أن نكون بطبيعة الحال على وعي بأن الرنين التصويري لا يشكل أبدا الأصوات الخارجية بدقة ولا أحد يستطيع سماع الرنين التصويري وفهمه في لغة مجهولة. فالظاهر أن اللغات لا تسعى حتى إلى المساواة في الجرس، لأنها لا تستغل تماما ما لظواهرها من إمكانيات، وإنما تكتفي بالإشارات.

ويمكن أن يؤدي الإكثار من أجراس معينة إلى الرنين التصويري، وذلك عندما يقدم مثلا صوت العاصفة أو المعركة عن طريق أجراس قوية أو تجمع حروف

صامتة. ففي الأبيات التالية يصور كامويس هدير البحر العميق بواسطة تكتيل أصوات o و u، وخاصة أجراس ond و und.

No mais interno fundo das profundas
Cavernas altas, onde o mar se esconde,
La donde as ondas saem furibundas
Quando as iras do vento o mar responde,
Neptuno mora e moram as jucundas ...

لا تضعني في عمق الأعماق
في المغارات العالية حيث يختفي البحر
هناك حيث الأمواج مرعبة،
عندما غضب الرياح يجيب البحر
يطمئن اله البحر نبتون في قرارته.

يمكننا أن نلاحظ في هذه الأبيات بسهولة كيف يبدأ رنين كلمات، لا نعرفها عادة إلا بصفتها معنى مجردا (مثلا quando = عندما).

قد نشك أحيانا فيما إذا كان هناك حقيقة نقل لصوت معين من الخارج أو ما إذا كان الصوت والنطق الشديد أو اللين حركة وتصويرا بصريا أو غيره لانطباع مصدره الخارج، بمعنى الرمز إليه. ونحن نتحدث في مثل هذه الحالة عن رمزية الجرس. وقد تحدث أفلاطون بصورة مطلقة عن وظيفتها في التشكيل اللغوي عندما ربط اختلاف الصوت بين قصير «mikros» وكبير «makros» باختلاف المعنى، فالياء (i) تعني الياء الصغيرة الرقيقة، والألف (a) تعني الألف الكبيرة القوية، وكثيرا ما فسرت هذه الأصوات تفسيرات رمزية. وقد مضت محاولات منظري المدرسة الرومانسية وما بعد الرومانسية إلى أبعد من ذلك فجعلت لبعض الحروف الصائتة

خصائص نوعية معينة، ونحن نعرف غنائية رامبو (Rimbaud 1891-1854) حروف العلة voyelles، التي مطلعها:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes

أ سوداء، إ بيضاء، ي حمراء، أ خضراء، أو زرقاء، حروف علة
ذات يوم سأعلن عن ولادتكن المستترة.

ولسنا هنا في حاجة إلى مناقشة إلى أي مدى كان رامبو في هذا جادا. فالحقيقة أن ما تم الحاقه بحروف العلة من ألوان متناقض بشكل أساسي (وهو ما لا تحتاج المتابعة الشخصية إلى تفنيده) وأنه ليس هناك إجماع على تفسير الرموز الجرسية، وعلى أشد المدافعين عن ذلك حماسة أن يعترفوا بأنه لا يلاحظ في كل لحظة من لحظات الكلام والاستماع ما يوحي بالرموز الجرسية. وليس هناك في النهاية ما يجعل الإلحاق ثابتا، لأن رمز الحرف يتضمن تنويعات جرسية لا تحصى، وهذا في لغة ما، بل حتى في الكلمة نفسها. فالجرس لا يصبح رمزا جرسيا مؤثرا إلا إذا هو اتضح من خلال التكثيف أو الموقع الخاص، والمعاني تشير إلى اتجاه الرمز بصورة أقوى مما عليه الأمر في حالة التصوير الصوتي.

وهكذا يرمز غوته إلى اغراءات ملك الارل Erlkönig الفاتنة عن طريق تكثيف حرف الياء (i):

Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;

تعال، أيها الطفل العزيز، امض معي!
سألعب معك ألعابا جميلة،

وكان شعراء النهضة وعصر الزخرفة يرمزون إلى حركة الجداول الناعمة ولطافة المنظر الطبيعي الجميل بواسطة تكثيف الحروف الشبيهة بحروف العلة والحروف الأنفية. وفوق ذلك يمكننا أن نرى في المثال القادم في تكثيف حرف الياء (i) في البيت الخامس رمزا إلى البريق:

... das wallende Gras
Voll lieblicher Blumen, das sanfte Gezische
Der mancherlei lieblich beblätterten Bische,
Das murmelnde Rauschen der rieselnden Flut,
Der zitternde Schimmer der silbernen Fläche
Durch grünende Felder sich schlängelnder Bäche. (Brockes)

... العشب المتماوج
مليء بالأزهار الجميلة، والصفير العذب
لبعض الأشجار الرقيقة المورقة،
وخرير السيل المنساب في همهمة،
والبريق المرتعش في المساحة الفضية
والجدول الذي يشق طريقه عبر المروج الخضراء.

وكثيرا ما يخامرنا الشك في مدى اتجاه ظواهر معينة إلى الخارج حقيقة أو مدى قيمته وما تستوعبه الأوتار النفسية من هذه المعاني الصوتية. والحدود الفاصلة بين المحاكاة الصوتية والرموز الصوتية ليست ثابتة على غرار ما هو عليه الأمر في الحدود الفاصلة بين الرموز الصوتية والموسيقى الصوتية.

في الأبيات التالية لأيشندورف يبرز صوت حرف اللام L:

Nacht ist wie ein stilles Meer,
Lust und Leid und Liebesklagen

Kommen so verworren her

In dem linden Wellenschlagen.

الليل يشبه البحر الهادى،

والرغبة والألم وشكوى الحب

تصل هاهنا مختلطة

في تلاطم الأمواج الرقيق.

ففي استطاعتنا أن نرى في تكثيف حرف اللام «L» هنا رمزا إلى تلاطم الأمواج، إلا أنه من الواضح أن الفهم النظري يجب أن يكون على نوع من الحذر الكبير وألا تكون هناك مبالغة في إفراد هذا الصوت وعزله عن ذاك، فالأجراس ليست وسيطا ولا هي معلما لمجسمات ثابتة في الجهة المقابلة، حتى في الحالات التي يتصل فيها الأمر ظاهريا بالترميز. فهذه الأجراس نفسها تثير بشكل قاطع كل الموضوعات كما تهيء الانسجامات النفسية، التي تكون لها أهمية أكثر من أهمية المرئيات والمناسبات الواقعية.

في النموذج القادم المستمد من بروموثيس طليقا Prometheus Unbound لشيلي يستحيل عزل الرموز الجرسية من البداية، فالصوت ها هنا صاف بصورته هذه:

Here, oh, here:
We bear the bier
Of the Father of many a cancelled year!
Sceptres we
Of the dead Hours be,
We bear Time to his tomb in eternity.

ها هنا، أواه، ها هنا:

نحمل نعش

أبي عدد من السنوات الضائعة!

نحن صولجان

الساعات الميتة

نحمل الموت إلى قبره في الأبد.

فالرنين هنا كما هو الأمر في أبيات أيشندورف قوي ومعبر بحيث يصبح محتوى الكلمات والعبارات فيها شاحبا. ووسائل الرنين هي قبل شيء: القوافي الثلاث المتتابعة على مسافات قصيرة (.. Here, bier, year)، التي تزيد من حدتها القافية الداخلية في البيت الأول، والمجانسة الصوتية، التي تربط بالدرجة الأولى نبرات الأبيات (here, here-bear, bier-time, tomb, (e)ternity). ويزيد من حدة الرنين الصف المترابط المتنامي من الحروف الصائتة في البيت الثالث: -fa-many-can year، التي تواجهها كلمات الصف المتناقص في البيت السادس: time-tomb-tern، وهو تعتيم نتج عن الكلمة السابقة hours = الساعات، في حين أن الحروف الصائتة كانت قبلئذ رنانة.

2 - طبقة الكلمة

من مهمة النحو في الفصائل اللفظية تحديد الأشكال اللغوية الأساسية، إذ ليس من هدف الدراسة الأدبية الأسلوبية التعامل مع مكونات كل عمل فني من فصائل الكلمات وطبقاتها. وهي لا تهتم كذلك عند دراسة الجرس بكل حرف صائت وصامت. ولا يمكن أن تكون منطلقا لمواصلة الدراسة إلا في تلك الحالات، التي تتضمن خصوصية بالنسبة إلى العمل الفني، أي تلك التي تشكل خصائص أسلوبية. وها نحن نذكر بعض الخصائص الأسلوبية، التي تظهر من خلال استعمال خاص للفصائل اللفظية. فقد لوحظ عند دراسة لغة الشاعرة دروستي انعدام أداة التعريف، في أغلب الأحيان:

Unke kauert im Sumpf,
Igel im Grase duckt ...
Bergwald mag und Welle nicht
Solche Farbentöne hegen ...
Wie, sprach ich Zauberformel? Dort am Damm-
Es steigt, es breitet sich wie Wellenkamm ...

الضفدعة مقرفصة في المستنقع،
والقنفذ يتخفى في العشب ...
الغابة الجبلية والمرتفع لا
ينطويان على مثل هذا النغم المتنوع ...
كيف، نطقت التميمة؟ هناك عند السد-
إنها تنتشر كمشط الأمواج وتصعد ...

ومن الممكن كذلك أن يمثل استعمال أداة التعريف بدل أداة التنكير «المتوقعة» خاصية أسلوبية، فهو ينتمي إلى نغمة ريلكه، التي لا يمكن أن تكون محل اشتباه، فقصيدته البعث Auferstehung تبدأ هكذا:

Der Graf vernimmt die Töne ...

الأمير يسمع النغمات ...

ونجد الخاصية نفسها في «غنائيات إلى أرفيوس Sonetten an Orpheus»:

Nur wer die Leier schon hob
Auch unter Schatten,
Darf das unendliche Lob
Ahnend erstatten ...

من رفع القيثارة وحده
حتى تحت الظل
يحق له أن يمنح مستشفا
ثناء لا حد له ...

ويمكننا أن نستحضر دائما ظواهر، يتم تعريفها عن طريق استعمال أداة التعريف. والظاهر أن النعت يستحسن في بعض النصوص، ويفر المرء منه في نصوص أخرى بشكل واضح. والفروق المعتادة بين النعوت المميزة (المنحدر الوعر، المائدة المستديرة)، والنعوت المزينة (الكلمات السائرة) والنعوت المتعارف عليها (الهوة العميقة، الغابة الخضراء).

وموقع النعوت في اللغات المشتقة عن اللاتينية يدل أضعافا مضاعفة على الوظائف، التي يؤديها، فتبديل الموقع مرتبط بالاختلاف في المعنى. أما في اللغات الجرمانية فإن النعت يسبق الاسم بشكل جوهري. وقد يحدث في بعض الأحيان أن يتأخر النعت، ولكنه يبقى عندئذ غير مصروف. وهذا التركيب يصلح للأغنية الشعبية والشعر الشعبي: الوريدة الحمراء Röslein rot، والفتاة اليافعة Mägdlein jung، والمرج الأخضر Wiese grün، والبستان الأخضر a garden green، ووالدي العزيز my father dear وعدة جيدة a harness good. ويوجد تأخير النعت في الشعر بالذات، وهو يمثل ما للشعر من حرية كبيرة في التعبير.

ومع ذلك يجب علينا أن نكون حذرين فيما يتصل بالنعت وكذلك بكل الخصائص الأسلوبية تقريبا، التي سنتحدث عنها. فلا ينبغي لنا أن ننسى ونحن بصدد الطبقات اللفظية (والأشكال اللغوية الأخرى) أن الأمر يتعلق بالمجردات النحوية، فالفصيلة اللفظية لا تحقق إنجازا واضحا، كما أن الإنجاز ليس من الواضح ارتباط تحقيقه بفصيلة لفظية. وهناك قاعدة تخص كل الدراسات الأسلوبية وهي أن الأشكال اللغوية يمكن أن يكون لها معنيان وأن الوظيفة نفسها يمكن أن تتحقق

بأشكال مختلفة. لقد عبر ش. بالي (Ch. Bally 1947-1865) في وقته عن ذلك ضمن كتابه «اللغة والحياة Le langage et la vie» (باريس، 1926 ص 12) بالشكل التالي:

"On sait que dans toutes les langues, un même signe a normalement plusieurs valeurs, et que chaque valeur est exprimée par plusieurs signes".

«نحن نعلم أن للعلامة نفسها في كثير اللغات قيما عديدة، وأن كل قيمة تعبر عنها علامات مختلفة. «فقد أوضح بالي إلى أي حد تختلف فيما بينها وظائف النعت المحول إلى اسم. أورد دا ماسوا ألونسو (Damaso Alonso 1898) أبياتا من شعر سان خوان دي لاكروز San Juan de la Cruz (La poesia de) (San Juan de la Cruz, Madrid 1942):

Oh noche que guiaste,
oh noche, amable màs que la alborada:
oh noche que juntaste
Amado con Amada,
Amada en el Amado transformada!

أيها الليل، يا من يرشد إلى الطريق،
أيها الليل، يا أحلى من حمرة الصباح:
أيها الليل، يا من جمعت
المحبوب بالمحبوبة،
المحبوبة التي تحولت إلى محبوب!

ويلاحظ على ذلك: «تستطيع الأفعال المذكورة هنا أن تخدعنا نسبيا. والواقع أن لهذه الأفعال وظيفة نعتية (مثل «جدير بالحب»)، والرسم البياني هو كما يلي: أيها الليل القائد، الجدير بالحب، الجامع، المحول! فالأمر يتعلق بنداء محض بدون فعل

«فعوض أن نقول» الوظيفة النعتية funcion adjectiva، نفضل أن نقول «الوظيفة الوصفية funcion atributiva»، ذلك أن الدراسة الأدبية في ألمانيا تفصل بمقتضى الصرامة الواجبة موضوعيا بين الناحية الصرفية (النعت) والناحية الوظيفية (الوصف).

وتتجلى القدرة على الخضوع لفصائل لفظية أخرى أيضا في المسند. فلدينا أسلوب، يتميز بسيطرة مسند من هذا النوع، نطلق عليه اسم الأسلوب العادي ويقابله نموذج الأسلوب الشفوي (سنتحدث عن هذه النمذجة فيما بعد). فلغة العلم تقدم مثلا على أنها نموذج اسمي، في حين أن لغة الانطباعية تعتبر نموذجا فعليا بعض الشيء.

وتظهر لغة العجوز غوته ميله اللافت للنظر إلى تحويل النعوت إلى أسماء:

Alles vergängliche
Ist nur ein Gleichnis,
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis,
Das Unbeschreibliche,
Hier ist es getan,
Das Ewig-weibliche
Zieht uns hinan.

كل ما هو فان
انما هو رمز
كل ما لا يدرك
يتحول هنا إلى حدث
كل ما لا يوصف
يتم وصفه ها هنا

كل ما هو أنثوي خالد
يسحبنا نحو السماء.

ويظهر في بعض الأعمال الفنية في اللغات الجرمانية اتجاه نحو تحويل المصادر إلى أسماء. ولنذكر هنا مرة أخرى لغة دروستي الشعرية.

ويمكننا أن نلاحظ بشكل مفرد طرقا خاصة في تشكيل الأسماء كخاصية أسلوبية. ومن هنا تكثر في النصوص النظرية الأسماء، التي تنتهي بـ ung (في الانجليزية ty - في الفرنسية ion - وفي الايطالية ione - وفي الاسبانية ion - وفي البرتغالية âo-).

لقد كانت التركيبات الجديدة المعبرة (في الأسماء والنعوت) من أكثر الخصائص الأسلوبية جلبا للانتباه في اللغة الشعرية الجديدة، التي ابتدعها كلوبستوك في القرن الثامن عشر. وها نحن نورد أبياتا من شعر تلميذه هولتي:

Wann, Friedensbote, der du das Paradies
Dem müden Erdenpilger entschliessest, Tod,
Wann führst du mich mit deinem goldnen
Stabe gen Himmel, zu meiner Heimat?

O Wasserblase, Leben, zerfleug nur bald!
Du gabest wenig lächelnde Studen mir
Und viele Tränen, Qualenmutter
Warest du mir, seit der Kindheit Knospe

Zur Blume wurde, Pflücke sie weg, o Tod,
Die dunkle Blume! Sinke, du Staubgebein,
Zur Erde, deiner Mutter, sinke
Zu den verschwisterten Erdgewürmen!

متى يا رسول السلام، يا من تفتح
الفردوس للحاج الدنيوي المتعب، يا موت،
متى تقودنا بعصاك الذهبية
إلى السماء، إلى موطني؟

أيتها الفقاعة، يا حياة، حسبك أن تطيري وشيكا.
فما قدمت لي من الساعات المبتسمة إلا قليلا،
وقدمت لي كثيرا من الدموع، وكنت والدة
عذابي منذ أن تحول برعم الطفولة

إلى زهرة. فاقطف، أيها الموت، هذه
الزهرة المعتمة، انخسفا، يا قدمي المغبرتين،
في الأرض، أمكما، انخسفا في اتجاه
الديدان الأرضية المتآخية.

كان ازدهار هذه الوسائل الأسلوبية في اللغة الألمانية يعود في ذلك الحين إلى ما كان لها من علاقة متينة بالشعر الانجليزي. وإننا لنجد بعض التراكيب الشهيرة المستمدة من القصائد القصصية الانجليزية، التي نشرها بيرسي (الأيدي الناصعة البياض lilly-white hands، وبتمامه live-long، والليل الشتائي winter-night) قد قلدت بشكل دقيق في القصة الشعرية الألمانية. فاستعملها مثلا هولتي وبورغر وشتولبيرغ (Stolberg 1819-1750) وغيرهم.

ومن السهل معرفة وظيفة التصغير في كل اللغات وتفسير معناه. فقد يبدو لنا أول وهلة أن هناك شكلا من الأشكال قد اتخذ صورة محددة، ولكن الأمر ليس بهذه

السهولة كما قد يتضح من التسمية. فالتصغير لا يصف في أغلب الأحيان صغر الشيء، وإنما يعبر بالدرجة الأولى عن إحساس المتكلم، فهو ينتمي إلى المنظور العاطفي أكثر مما ينتمي إلى المنظور البصري، وهو وسيلة من الوسائل الأسلوبية التي تكثر -إلى جانب أدب الأطفال- في الشعر الغنائي الشعبي والشعر الغنائي الصوفي.

وكثيرا ما نعثر في المدرسة الرمزية على تجسيم المجردات: يتكسر قدح الرعب، وثنيات الفكرة الصفراء les plis jaunes de la pensée. وهذه العبارات تكثر أيضا في غير اللغة الأدبية: خوف متنام، الشرف الملطخ، النجاح الباهر وغير ذلك. وإنه ليتضح لنا مرة أخرى أننا لا نظفر بالكثير عن طريق الملاحظة البسيطة. وقد يصل التجسيم إلى حد التشخيص، وما تشخيص الأشياء بصورة عامة إلا صورة أسلوبية متكررة، وتخفي اللغة اليومية كثيرا مما يحظى الآن باهتمام الشعراء. ومثل هذا التشخيص الروحي ميزة تختص بها لغة الأطفال على الإطلاق.

ومن الممكن أن يطبع تكثيف الأفعال، وكذلك سيطرتها ووزنها كما هو الشأن بالنسبة إلى الأسماء والنعوت، النص بطابعه، وعلى المبتدئ ألا يتسرع في استعمال التسمية المختصرة «الأسلوب الفعلي»، فهذه التسمية لا تعني الكثير. فالأمر يتصل مبدئيا بخاصية أسلوبية، تتطلب دراسة أخرى، وما أكثر ما يتضح لنا بسرعة كبيرة أن مجموعة معينة من الأفعال، مثل أفعال الحركة على وجه ما، تلح على احتلال المقدمة، أو أن أفعالا تتبع معنى معينا (الوجه، السمع) وتتطلب في الحين فحصا ملائما للنعوت والأسماء. والواقع أن اللغة الشعرية لها في نهاية الأمر أهميتها داخل طبقة الكلمة. ومن العادة أن تكشف الأعمال الكبيرة من مؤلفات عصر الزخرفة، والمدرسة الرومانسية، والمدرسة الصوفية وغير ها من المدارس، عن نفسها من خلال لغتها الشعرية. فكما يهتم علم الأسلوب بهذه الملاحظات يهتم بها كذلك علم اللغة. وقوامس الشعر والشعراء أداة مهمة بالنسبة إلى الاثنين، وقد وجدت هذه القضية الحل الأكيد إلى حد ما بالنسبة إلى الشعراء الكبار (دانته، وشكسبير، وسيرفانتيس، وكورناي، وراسين، وغوته وغيرهم).

لقد اهتم دامسوا ألونسو اهتماما خاصا في كتابه «لغة غونغورا الشعرية La lengua poética de Gongora» (مدريد 1935) باللغة الشعرية المتصنعة لدى الشاعر، وقد ساعده في ذلك النقاد المعاصرون والمتأخرون. وكان قد نشأ وضع شبيه بذلك في ألمانيا حوالي 1750: تضمن كتاب شونايش (- Schönaich) «قاموس التجديدات اللغوية» كامل اللغة الشعرية، التي بدت لهذا العالم المستكشف ذميمة في أشعار كلوبستوك والجيل الجديد. وكثير مما هو غريب الوقع في اللغة الشعرية للرمزية الفرنسية نجده عند جاك بلوفير Jacques Plowert) في كتابه «قاموس صغير ينفع ذكاء المتفسخين والرمزيين petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes.

ووجود «أحب الكلمات» لدى شاعر من الشعراء أو فترة من الفترات لا يعني دائما أن الأمر يتصل بالتجديدات اللغوية. وعلى أية حال فإن البحوث الجديدة المتعلقة بالأسلوب قد دأبت على الاهتمام بهذه المسائل كلها، فتم التوصل إلى نتائج مهمة، وذلك لأن البحث لم يتوقف عند التسجيل والإحصاء فقط، وإنما جعل من تلك النتائج منطلقا للدراسة. وقد توصل البحث بعدئذ إلى ملاحظة ميادين أخرى، تتكرر فيها حالات معينة في عمل من الأعمال أو عند مؤلف من المؤلفين. ومن هنا حاول الباحثون استخلاص نتائج أخرى تتعلق بشخصية الفنان.

3 - الصور البلاغية

عندما ننتقل من الأشكال اللغوية في طبقة الكلمات إلى الأشكال اللغوية في طبقة مجموعات الكلمات، فإننا ندخل ميدانا مليئا بالمأثورات. وكانت الدراسات القديمة نفسها قد بذلت جهدا معتبرا في الوصول إلى فهم كامل قدر الإمكان لهذه القضية، وهذا ليس من الناحية النحوية، وإنما من الناحية الأسلوبية. وإننا لنجد فيما يخص النظريات والإرشادات المتعلقة بفن البلاغة دراسات مفصلة شملت هذا الميدان كله. وكانت الجوانب العملية هي الدافع على القيام بجمع الأدوات، التي تزين الكلام أو

تشوهه، وجعلها قابلة للتعلم. وقد أطلق على الأدوات اللغوية اسم الصور البلاغية figures rhetoricales كما سميت أيضا باسم الأزهار البلاغية flores rhetoricales، ومفهوم الصور figurae، ولا سيما على الشكل الذي أعطاه لها كانتيليان، أصبح فيما بعد وإلى الآن تقليدا ثابتا. فنحن نجد هذه الصور من غير تغيير تقريبا في كتب البلاغة وفن القول Artes dicendi، التي تعود إلى العصور الوسطى وعصر النهضة وعصر الزخرفة، ولكن ترتيبها أو صورة مجموعاتها جاء متنوعا. ومع ذلك فقد نهج الدارسون حتى في هذه الحالة منهج الآداب القديمة، التي حرصت على تقسيم تلك الصور إلى مجموعتين كبيرتين هما الصور الفعلية figurae verborum والصور الحكمية أو المجازات figurae sententiarum.

وقد اتخذ الأسلوب الزاهر اسمه من عبارة الأزهار البلاغية. وكانت البحوث الأسلوبية في القرن التاسع عشر لا تزال تبني ملاحظاتها على أساس قائمة الصور البلاغية. وكانت بطبيعة الحال تكتفي بالملاحظة الصرفة للأشكال اللغوية وبالإحصاء في أفضل الأحوال، أو تعتبرها، كما مارستها وعلمتها العصور السابقة، زينة شعرية مع أن التصور القائم على اعتبار الشعر كلاما مزينا كان قد انتهى منذ مدة. وكان كولريدج الرومانسي يرى أن استعمال الصور البلاغية بمثابة الزينة عن قصد خطر على الشعر الحقيقي:

"Figures and metaphore ... converted into mere artifices of connection and ornament constitute the charasteristic falsity in poetic style of the moderns"

«إن الصور والاستعارات ... التي تستعمل لمجرد القرينة المصطنعة أو الزينة تشكل زيفا مميزا في الأسلوب الشعري الحديث». وقد عبر كولرديج بذلك عن رأي الرومانسيين وما قبل الرومانسيين. وتحدث هيردر بهذا الصدد عن «تمثال الأسلوب الميت، الذي ينتصب هناك بلا عيب ولا جمال حقيقي خاص، بلا حياة ولا طبيعة».

ولا تحظى الصور البلاغية بالأفضلية في الدراسات الأسلوبية الجديدة، فهي في

مستوى واحد مع الخصائص الأسلوبية، التي تحدثنا عنها حتى الآن والتي سنتحدث عنها فيما بعد. (وقد تحدثنا فيما سبق عن بعض الصور البلاغية مثل التقفية Homoioteleuton والتجسيد Personificatio). أما وظيفتها في عمل شعري فإن علينا أن نبحثها في كل حالة من الحالات، وتفسيرها بأنها زينة لا يعني الكثير عادة، وكثيرا ما تقال عنها أشياء خاطئة. وإذا كانت للصور البلاغية مناسبات أخرى، لا تتطلب منا فيها أن نفسرها للخطيب والشاعر حتى يستطيع كل منهما استعمالها عن وعي، وإنما تتطلب منا أن نعتني بها لأنها تهم علماء اللغة وعلماء الأسلوب، فإننا نشعر هنا أيضا بالشكر للآداب القديمة، التي قدمت لنا أسسا وقواعد ممتازة جدا. يضاف إلى ذلك أن معرفتها ومعرفة التسميات المأثورة في النهاية لا غنى عنها بالنسبة إلى مؤرخ الأدب، الذي يجب عليه أن يدرس الأشعار السابقة، التي نشأت في حضن الأزهار البلاغية وكان لها حظ من الإمتاع. إن الترتيب التالي لا يخدم الأغراض العملية، ولكننا نكتفي في هذا المقام بمقتطف من الأزهار.

يفهم من الجناس PARONOMASIE (annominatio) تردد كلمات تتشابه في النطق، ومن ذلك الحالات «الداخلية» للموضوع (يحيا حياة to live a life، يسير سيرا einen Gang gehen، يرجع من يرجع al volver que volviô، ومن ذلك أيضا الحالات، التي تجتمع فيها الكلمات المتشابهة لفظا المختلفة معنى. وبهذا يتميز الجناس عن التلاعب بالألفاظ الذي يستخدم المعنى المزدوج لكلمة من الكلمات أو يجعل من النطق المتشابه أو التجانس لكلمتين أو مجموعتين مختلفتين نكتة سخيفة. وهناك قسم كبير من النكت (Bon mot, scherzo, anecdota, joke) وغيرها، والغريب أن التطابق في التسميات لا وجود له في اللغات المختلفة) يقوم على «حل» آثار التلاعب والألفاظ.

ومن بين ما يذكره البلاغيون جناس الاشتقاق POLYPTOTON (وقد تمت دراسته طبعا تحت اسم الجناس) باعتباره صورة صوتية خاصة، وهو تكرار الكلمة نفسها في درجات مختلفة من الإعراب. ويتوفر في كل الأشعار، ويكثر استعماله

عند ريلكه بوصفه خاصية أسلوبية. وفي المثال الموالي (من غنائية إلى أورفيوس 13/2) يرتبط، وهذا ما يحدث عادة، بصورة صوتية أخرى:

Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
dir, wie der Winter, der eben geht.
Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
dass, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.

اسبق كل وداع كما لو أنه
كان خلفك كالشتاء الذي يمضي.
فتحت الأشتية شتاء لا نهاية له،
يظل شاتيا بعد موت قلبك مطلقا.

إن الصور، التي ذكرناها حتى الآن، تؤدي وظيفتها بارتباط وثيق بين الشكل اللغوي الخارجي والمعنى. وفي حالة التورية لا بد أن يضيف السامع إلى ذلك شيئا لكي يصبح مفهوما تماما. ويحتاج القارئ عند قراءة النصوص الأكثر قدما إلى معرفة كبيرة بالأساطير القديمة لإدراك كل التوريات، ولكن معرفة الإنجيل عند القارئ في أيامنا هذه لا تكفي عادة لفهم التوريات في الأشعار القديمة فهما ملائما (ناهيك بملاحظة ما في ذلك من ملابسات لغوية ومعنوية لا شعورية). وإنه ليفوت الأجنبي في أغلب الأحيان إدراك الإشارات إلى الأمثال والأقوال الشعبية المأثورة. وكلما أدخلنا في حسابنا جمهورا، جمهورا متجانسا على وجه التحديد، كان دور التورية في نص أدبي أكبر بكثير. والتورية واحدة من الوسائل الأسلوبية المفضلة لتقديم صورة واضحة عن الجو الاجتماعي، الذي أحاط بالعمل الفني. ولنذكر كمثال على ذلك بداية غنائية ميلتون «في عماه On his blindness»، التي لا يتكشف معناها إلا بمعرفة مثل الانجيل المتعلق بالأرطال المودعة معرفة دقيقة:

When I consider how my light is spent,
E're half may days, in this dark world and wide,

And that one Talent which is death to hide,
Lodg'd with me useless, though my Soul more bent

To serve therewith my Maker, and present
My true account, least he returning chide ...

عندما أفكر كيف ضاع ضوء عيني،
في مقتبل أيامي في هذا العالم الأسود الواسع،
وكيف توارت موهبة في الموت،
وقد تركت مع تفاهتي، رغم أن روحي
أكثر ميلا إلى خدمة خالقي وتقديم الحساب
الحقيقي قبل أن يتحول ذلك إلى توبيخ

أما في حالة الكناية فإن الموضوع الحقيقي أو الوضع الحقيقي لا يذكر مباشرة، وإنما يكتشف بطريقة غير مباشرة: عندما رأته، شعرت بيد أمور، أي أنها أصيبت بالسهم الذي أطلقته يد أمور، بمعنى أنها وقعت في حبه.

ونتعرف عن طريق الإثبات بالنفي LITOTES الصورة الأولى للكلام المخالف للواقع، الذي يفهم منه شيء آخر غير ما يعنيه الشكل اللغوي. ففي حالة الإثبات بالنفي يعبر عن شيء إيجابي بالعكس نفسه: لم نضحك قليلا.

ويفهم من السخرية IRONIE عكس ما تعبر عنه الكلمات، ويكثر استعمالها في اللغة اليونانية، فاستعمالات مثل: هذه قصة طريفة، أنت لي صديق وفي - يفهم كل واحد منها فهما صحيحا عكس ما تعبر عنه هذه الصيغ، وتلعب النبرة دورا حاسما في ذلك. ولهذا فإن الشعر أكثر تحرزا من استعمال السخرية عادة وأن عليه أن يصل إلى تحقيق ذلك بطريقة أخرى.

وفي التهوين EUPHEMISMUS يعزل المرء تلك الحالات، التي يعبر فيها عن شيء غير ملائم، عن شيء مرعب أو مخجل. ومما هو معروف في التهوينات

الجغرافية: البحر المضياف Pontus Euxinus، ورأس الرجاء الصالح Kap der guten Hoffnung.

وتعتبر المبالغة HYPERBEL من الصور الكثيرة الورود في اللغة العامية: قلت لك ألف مرة –ببطء حلزوني– بسرعة برقية. وهناك عدد كبير من التجديدات اللغوية الناشئة عن طريق التركيب تعد من المبالغة نظرا لما لها من أثر.

ولم يعد اليوم هناك فرق كبير بين المجاز المرسل SYNEKDOCHE والكتابة METONYMIE، وفي كلتا الحالتين لا بد من الإزاحة، سواء بتحويل الجزء إلى الكل (استعمال الموقد للمنزل والأسرة)، من المادة إلى المنتوج (استعمال العنب للنبيذ) من دلالة جسمية إلى الحامل كله أو إلى مجموعة من الناس (استعمال الشعر الأبيض للسن، والجورب الأزرق للمرأة المتعالمة وغير ذلك)، ومن المؤلف إلى العمل الفني (قراءة هومير)، ومن الواضح أو من الوسيلة إلى النتيجة (استعمال اللسان للغة، واليد للكتابة وغير ذلك)، أو العكس، أي من العام إلى الخاص (الفانون للناس).

وتعتبر الاستعارة METAPHER أكثر صور الكلام المخالف للواقع شعرية، وتعني نقل المعاني من ميدان إلى ميدان آخر، غريب بطبيعته. ونظرا لأهمية هذه الصورة وللمناقشات، التي ثارت حول طبيعتها، سنخصص لها استطرادا ندرسها فيه مع الصور المشابهة.

والانتقال من الاستعارة إلى اللحن KATACHRESE أمر هين، فهو يقوم على استعمال عبارة غير ملائمة، وهذا الاستعمال يمكن أن يكون استعمالا خاطئا مطلقا (قطف البطاطس، وشرب الشربة)، إلا أنه من الممكن أيضا أن يكون قد استعمل استعمالا خاصا، وعندئذ يصبح قريبا من الاستعارة: دموع مدوية، وضوء ذابل. والزيادة في اللحن تؤدي إلى الإرداف الخلفي OXYMORON، وهو الربط بين تصورين يناقض أحدهما الآخر. وإننا لنعثر في الأساليب البتراركية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكذلك في الشعر «الزاهر» في العصور الوسطى، على استعمالات مثل: العذوبة المرة (الحب)، ومرارته العذبة، والموت الحي، والحياة

الميتة، والشمس المعتمة. وليس من النادر أن نجد الإرداف الخلفي عند شكسبير، ولكن وظيفته تختلف عنده عن وظيفته في البتراركية:

beautiful tyrant, fiend angelical! (Romeo and Juliet)
His humble ambition, proud humility,
His jarring concord, and his discord dulcet,
His faith, his sweet disaster ... (All's Well taht Ends Well)

الطاغية الوسيم، والشيطان الملائكي!
طموحه المتواضع، وتواضعه المغرور،
انسجامه المتضارب، وتضاربه المنسجم،
وفاؤه، ومرارته الحلوة ...

وقد تم تتبع هذه الوسائل الأسلوبية عبر آداب العصور الوسطى حتى الانضباط الكهنوتي Disciplina clericalis لبتروس ألفونسوس (ولد بعد 1050 Petrus Alphonsus) (من الكتاب الثاني: ex hac est michi mors et in hac est michi vita = من هذا موتي وفي هذا حياتي).

على أننا نجد في اللغة الصوفية أيضا استعمالات مثل: العدم اللانهائي، والحشو الفارغ وغيرهما. ونأخذ من المتصوف الاسباني سان خوان دي لاكروز ما يلي:

que meuro porque no meuro ...
vivo sin vivir en mi ...
y abatime tanto, tanto ...
que fui tan alto, tan alto ...

أموت لأني لا أموت ...

أحيا بلا حياة في جسدي ...

ألقيت بنفسي إلى عمق كبير جدا

فارتفعت إلى علو كبير جدا ...

وقد أخذ بعض الدارسين بعين الاعتبار المؤثرات العربية في المأثورات الصوفية.

ويشكل الإرداف الخلفي حدة خاصة في المطابقة ANTIHESE. ويرجع الإقبال عليها في عصر المذهب الإنساني إلى النماذج البلاغية اليونانية الرومانية (ينظر د. نوردن النثر الفني القديم Die antike Kunstprosa). وتذكر المطابقة عادة عند الحديث عن المارينية والغوغورية، والصناعة الأسلوبية، والأويفوية، وأسلوب الزخرفة وغير ذلك قصد تحديد مفاهيمها. ولكننا نعثر عليها أيضا بعد القرن السابع عشر، في الشعر الفرنسي بشكل خاص، وكان الوزن الاسكندري أصلح الأوزان لها. والأمثلة القادمة مستمدة من فيكتور هوغو:

Le sentier qui fuit où le chemin commence ...

La beauté sur ton front et l'amour dans ton coeur ...

J'aurai été soldat, si je n'étais poète ...

Et je sais d'où je viens, si j'ignore où je vais ...

الدرب الذي فر حيث يبدأ الطريق ...

الجمال فوق جبينك والحب في قلبك ...

لو لم أكن شاعرا لوددت أن أكون جنديا ...

ان لم أعرف إلى أين أذهب، فإني أعرف من أين جئت ...

وعكس المطابقة هو إلى حد ما تقوية كلمة بكلمة أخرى لها معنى مشابه، وتدعى الكلمات المتشابهة في المعنى المترادفات SYNONYMA (ولا يجوز لنا في الحقيقة

أن نتحدث عن الألفاظ المتشابهة المعنى، فليس في اللغة ألفاظ تتساوى في المعنى تماما). وتظهر لنا اللغة اليومية عددا من الصيغ الترادفة المزدوجة: خبط عشواء à tort et à travers، ومختلط pêle-mêle، بالجسم والحياة mit Leib und Leben، والبيت والحوش Haus und Hor، والقلب واليد heart and hand، واللحم والجلد flesh and fell، وبلا مكان ولا شاطئ sem eira nem beira، وغير ذلك. وهي كما نرى مرتبطة ارتباطا صوتيا، ومع أنها تعتبر أصلا وقبل كل شيء مزدوجة، وخاصة حين يتعلق الأمر بالصيغ القانونية، فإن وظيفتها موحدة.

وكانت الصيغ المترادفة المزدوجة تعد زينة خاصة في كتب فن الشعر التي تنتمي إلى المذهب الإنساني، وهي كثيرة فعلا في شعر شعراء العصر. ولنورد هنا مقطعين من قصيدة أبيتس «مواساة في كراهية الحرب Trostgedicht in Winderwertigkeit des Krieges»، يتحدث فيها عن الفضيلة بما يلي:

Sie lässt sich sonderlich im Kreuz und Unglück sehen:
Wann alles knackt und bricht, wann alle Winde wehen,
Wann Sturm und Wetter kommt, da tritt sie dann herein,
Macht, dass ein jeder schaut auf sie und ihren Schein ...

Sie hält des Glückes Zorn fur lauter Schimpf und Scherzen,
Sie wird durch keine Qual, durch keine Leibes-Schmerzen
Aus ihrer Burg verjagt: Sie gibt sich nimmer bloss,
Kein Streit noch Widerpart ist ihrer Macht zu gross ...

تظهر خاصة عند النكبة والمحنة:
حين يطقطق كل شيء ويتحطم وتهب كل الرياح،
حين تأتي العاصفة والرعود، عندئذ تدلف،

وتحمل كل شخص على النظر إليها وإلى ضوئها ...
تعد غضب السعادة شتيمة ومزحة تماما،
لا يطردها العذاب ولا آلام الحب المبرحة
من قلعتها: لا تسلم نفسها عارية أبدا،
فلا نزاع ولا صمود يتعدى قدرتها ...

ويظهر لنا مرة أخرى أن طبيعة الزينة لا تكفي لتحديد الوظيفة. وكان من الواجب أن نتساءل بصورة مفردة إلى أي مدى يتعلق الأمر بالازدواجية العضوية للتعبير المجرد وإلى أي مدى يتصل الأمر بالترادف المقصود. وحتى في هذه الحالة يجب علينا أن ندرس إلى أي حد يحتفظ كل منهما باستقلاليته أو إلى أي حد يتم الذوبان. وليس من الضروري أن نشير إلى أن وضع بعض المترادفات إلى جانب بعضها الآخر (وكذلك طبعا الازدواجية العضوية للتعبير) تتوفر كذلك في غير المذهب الإنساني. على أنه من المؤكد أن الموقف البلاغي يؤثر الصيغ المزدوجة، ومع ذلك فإن الوصول بسرعة، بناء على ورودها وحده، إلى التأكيد على الموقف البلاغي في كل نص، سيكون فيه نوع من ذلك التعميم، الذي يجب أن نتجنبه عند تفسير الخصائص اللغوية.

وحين يتسم الربط بين أكثر من عضوين متشابهين، ينشأ عن ذلك الفصل REIHUNG. فإذا احتفظ كل عضو باستقلاليته. فإن ذلك يعد أيضا من التعداد المستعمل في اللغة اليومية: التفاح، الكمثرى، الخوخ والبرقوق ... غير أن هناك معنى آخر يتجاوز مخطط التعداد، يكمن في هذه الشتائم المدفعية لأحد شعراء عصر الزخرفة:

Poltergeist! irrwisch! und ewig verbannter!
Missgeburt! zauberer! mörder und drache!

Tygerthier! luder und rothbarth und hache!
Eselskopf! Rübezahl! bockfuss! verrähter!
Raben-aas! schindhund und teufels-geschlähter!

يا لك من روح مجعجع! أهوج! ومطرود أبدا!
مسخ! ساحر! سفاح وتنين!
نمر! لئيم أحمر اللحية ومبتور!
رأس حمار! عدد اللفت! كرع التيس. خائن!
جثة غراب! كلب مسلوخ وشوك شيطان!

إن الأعضاء المعدودة تفقد استقلاليتها ولا يبقى لها روى ارتفاعها بصفتها أمواجا في حركة كبيرة فياضة. وحديثنا هنا يتصل بالفصل البلاغي، وكثيرا ما يحتوي على نوع من التصعيد، إلا أنه لا يتولد عنه غير زوبعة لغوية تجر معها كل شيء. ولقد اشتهرت ألفاظ رابلي الصاخبة، واشتد صخبها على يد مقلده الألماني فيشارت (Fischart 1590-1546) في القرن السادس عشر. ونحن نتحدث عن الفصل البلاغي عندما تكون الأعضاء اللغوية بدون وصل، وعن الوصل البلاغي حين تربط بين أجزائه «الواو» أو «أو» أو غيرها من الحروف الرابطة. وكثيرا ما يظهر الفصل البلاغي الصاخب بصورة متواصلة. ونسمي التصاعد البلاغي، الذي يتم على درجات متساوية متناسقة، الذروة Klimax وهذا ما يعنيه هذا المقطع المستمد من قصيدة مواساة لأوبيتس المذكورة آنفا:

Er hat das Vieh hinweg: Das Brot ist doch verblieben.
Er hat das Brot auch fort: Der Tod wird keinen Dieben.
Er hat dein Geld geraubt: Behalt nur du den Mut.
Er hat dich selbst verwundt: Die Tugend gibt kein Blut ...

أبعد الماشية: لكن الخبز بقي.

أبعد الخبز أيضا: لن يكون الموت سارقا.

سلبك النقود: حسبك الاحتفاظ بجرأتك.

جرحك أنت نفسك: الفضيلة لا تعطي دما ...

ومن الفصل البلاغي أيضا العبارة المشهورة (لقيصر): جئت، نظرت، انتصرت veni, vidi, vici. وكثيرا ما قلدها بتراركا في غنائيته:

Benedetto sia' l giorno e'i mese e l'anno ...

فليبارك اليوم والشهر والسنة ...

وأبطأ حالة من حالات التصاعد البلاغي تكرار اللفظة نفسها: «يا رب»، يا رب، يا إله!» إلا أن التركيب يمكن أن يتكرر أيضا. وهذا النوع من التركيب الواضح، الذي يتركب من أجزاء الجمل أو الجمل كلها يسمى الموازة. ومن أمثلة الجمل المرتبة بشكل متواز: الحب حار، والثلج بارد. أو: الشعر ذهب صلب، والشفة ياقوت بكر، والأسنان لؤلؤ خالص El cabello es Oro endurecido, el labio es un rubî no poseido, los dientes son de perla pura. وهذان النموذجان يدلان على أن الظاهرة نفسها تزهر في كل المناخات الأسلوبية المختلفة.

وتغدو البنية المتوازية أكثر إلحاحا عندما تبرز عن طريق تكرار الكلمات، التي تتحكم فيها القواعد النحوية، وهي ما نسميه بتكرار الصدارة. وقد استعمل بورغر هذا التكرار بكثرة كما استعمل التكرار البسيط في قصيدته ليونور، Lenore:

O Mutter! Was ist Seligkeit?
O Mutter! Was ist Hölle? ...

Wie flog, was rund der Mond beschien,
Wie flog es in die Ferne!
Wie flogen oben über hin
Der Himmel und die Sterne!

أمي، ما هي السعادة؟
أمي، ما هو الجحيم؟

كيف طار ما أضاءه القمر دائريا،
كيف طار إلى المدى البعيد!
وكيف طارت هناك في الأعالي
السماء والنجوم!

وتعتبر الموازاة القائمة على تكرار الصدارة ميزة في أناشيد الصداقة Cantigas de amigo البرتغالية، وهي نوع من القصائد الغنائية في العصور الوسطى، تحول الأشعار الغزلية إلى قصائد شعبية:

- Ai, flores, ai, flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?
Ai, Deus, e u é?
- Ai, flores, ai, flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado?
Ai, Deus, e u é? ...

– آه أيها الزهر، آه، يا زهر الصنوبر الأخضر،
ألديك أخبار عن صديقي؟
آه، يا إلهي، أين هو؟
– آه، أيها الزهر، آه، يا زهر الغصن الأخضر،
ألديك أخبار عن حبيبي؟
آه، يا إلهي، أين هو؟

وليس من النادر أن يقوم بناء قصيدة كاملة على تكرار الصدارة، تبدأ فيها كل مقطوعة البداية نفسها. وتكثر هذه الظاهرة في الأناشيد الكنسية الأكثر قدما. ولنذكر مثلا على ذلك بدايات بعض المقطوعات لانغلوس سيليسيوس (Angelus Silesius 1677-1624):

Liebe, die du mich zum Bilde ...
Liebe, die du mich erkoren ...
Liebe, die für mich gelitten ...
Liebe, die mich hat gebunden ...
Liebe; die mich ewig liebet ...

أيها الحب، يا من جعلتني صورة ...
أيها الحب، يا من اسطفيتني ...
أيها الحب، يا من تعذبت من أجلي ...
أيها الحب، يا من قيدتني ...
أيها الحب، يا من يحبني أبدا ...

وتكرار الصدارة يطابق تكرار النهاية EPIPHER، إذ تتكرر هنا اللفظة نفسها في نهاية مجموعة من الكلمات والتراكيب أو الجمل، وتحتوي مقطوعة اليونوره المذكورة على أمثلة لذلك أيضا:

O Mutter, was ist Seligkeit?
O Mutter, was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
Und ohne Willhelm Hölle!

أمي، ما هي السعادة؟
أمي، ما هو الجحيم؟

السعادة عنده، عنده،

وبدون ويلهلم الجحيم!

وتقدم لنا المقطوعة أيضا مثلا لرد العجز على الصدر EPANALEPSE، وهو تكرار كلمة أو مجموعة من الكلمات في بداية الجملة «عنده، عنده ...». وإذا كان هناك جزآن من جملة، أو جمل، فيهما تكرار الصدارة، ولكنهما ليسا متوازيين، وإنما هما صورة وصورة معاكسة لها، فإن الأمر يتصل بالمقابلة العكسية CHIASMUS. وهذه التسمية مشتقة من الحرف اليوناني x، الذي يشكل رسما بيانيا للبناء. وتكثر هذه الظاهرة في شعر الزخرفة أيضا، إلا أنها ترد زيادة على ذلك وعلى غرار كل الصور المذكورة هنا في كل حديث عام يتسم بنوع من الإلحاح. هكذا تبدأ غنائية لودزوورث:

From low to high doth dissolution climb,
And sink from high to low ...

يرتفع الذوبان من أسفل إلى أعلى

ويهبط من أعلى إلى أسفل ...

وليس من النادر استعمال شيلر للمقابلة العكسية في الأقوال الحكمية، وقد اتضح أن الوزن الخماسي أصلح الأوزان لها:

Analytiker

Ist denn die Warheit ein zwiebel, von dem mann die Häute nur abschält?

Was ihr hinein nicht gelegt, ziehet ihr nimmer heraus.

المحلل

هل الحقيقة بصلة تنزع عنها قشرتها؟

ما لم تضعوه فيها لن تخرجوه منها أبدا.

Witz und Verstand

Der ist zu furchtsam, jener zu kühn; nur dem Genius ward es,
In der Nüchternheit Kühn, fromm in der Freiheit zu sein.

النكتة والعقل

هذا خائف جدا، وذاك شجاع جدا، العبقري وحده له
أن يكون شجاعا في حصافته، ورعا في حريته.

تنتهي المقابلة العكسية في القطعة الحكمية Xenion التالية بصف موازمتين:

Humanität

Seele legt sie auch in den Genuss, noch Geist ins Bedürfnis,
Grazie selbst in die Kraft, noch in die Hoheit ein Herz.

إنسانية

تضع الروح في المتعة أيضا، وكذا العقل فيما يحتاج إليه،
والرشاقة في القوة، وكذا القلب في الفخامة.

ويفهم من العبارة الجامعة Zeugma تركيب، يسيطر فيه أحد الأفعال على مواضيع أو جمل متساوية في الترتيب، ولكنها ليست من نوع واحد. وكانت الصور البلاغية تعتبر خطأ في الآداب القديمة، إلا أن الانفعالات المفاجئة، التي يمكن إحداثها عن طريقها، تجعلها من الوسائل المحببة الاستعمال في التصرفات

المضحكة. فقد جاء في دون كيخوته Don Quijote مثلا: deje la casa y la paciencia = تخليت عن البيت والصبر. ونجدها بكثرة عند ستيرنه (1713-1768 Sterne) وجان باول (Jean-Paul 1763-1825): «عندما جاء فيكتور إلى يواخيمه كان عنده الصداع والمنظفات».

وليس من الضروري أن نتساءل عن مدى درجة الوعي، الذي يصاحب استعمال مثل هذه الصور البلاغية. ويمكننا أن نضع في حسابنا أن استعمالها استعمالا شعريا كان يتم عن وعي في الفترات، التي كانت تعتبر فيها الصور البلاغية مما يدرسه الشعراء، وتحدد جودة العمل الفني على أساس الاستعمال الرائع (وتجنب استعمال الصورة المنفرة) للصورة المحسنة. ولنتخذ مثلا على ذلك غنائية لغوغورا، تتضح لنا فيها من جديد طبيعة الصور المستعملة. والأمر يتعلق هنا بقصيدة لا تدل على البراعة اللغوية لهذا الشاعر بقدر ما تدل على الأسلوب البلاغي لعصر الزخرفة بصورة مطلقة:

A Cordoba

i Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardia!
i Oh gran rio, gran rey de Andalucia,
de arenas nobles, ya que no doradas!

i Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
que privilegia el cielo y dora el dia!
i Oh siempre gloriosa patria mia,
tanto por plumas cuanto por espadas!

i Si entre aquellas ruinas y despojos
que enriquece Genil y Dauro bana
tu memoria no fué alimento mio,

nunca merezcan mis ausentes ojo,
ver tu muro, tus torres y tu rio,
tu llano y sierra, oh patria, oh flor de Españas!

في قرطبة

أيتها الأسوار العالية، أيتها البروج المكللة
بالشرف والعظمة والجمال!
أيها النهر الكبير، يا ملك الأندلس العظيم،
بالشواطئ الجميلة وإن لم تكن مذهبة!

أيها السهل الخصب، أيتها الجبال العالية،
التي تميزها السماء، ويذهبها النهار!
يا وطني المجيد أبدا،
برياشه (بشعرائه) وبسيوفه (بمحاربيه)!
إن لم تصبح بين تلك الخرائب والأنقاض،
التي تستمد الثراء والرى من نهري شنيل وداورو،
ذكراك خبزي اليومي،

فلا ينبغي أن تكون عيناي النائيتان جديرتين
برؤية أسوارك، وبروجك، وأنهارك،
وسهلك وجبلك، يا وطني، يا زهرة الأندلس!

نلاحظ هنا أربعة نداءات متوازية، يضم كل واحد منها سطوين، مما يجعل بناء الرباعيتين متناسقا . وتتكون النداءات الأولى من قسمين، أما النداء الرابع فيتضمن الخلاصة النهائية. والبيت الأول قائم على المقابلة العكسية، ويتضمن البيت الثاني

الفصل البلاغي (ويحتفظ فيه كل عنصر بخاصيته الكاملة). أما البيت الثالث فتتضح فيه محسنات بلاغية من تكرار ومجانسة استهلالية واستعارة، بينما يتضمن البيت الرابع رمزا يتحقق في الوقت نفسه عن طريق المطابقة.

ويكرر بناء المقابلة العكسية، التي وردت في البيت الأول، في البيت الخامس، وهو ينطوي من جديد على تورية، بينما يوفر البيت الموالي المتوازي المطلوب. ويتضمن البيت الثامن المطابقة نظرا لدخول تكرار الصدارة في بنائه، وتستعمل كنايات مؤثرة. وإذا كان البيتان المواليان يتوفران على حدين، فإن البيت العاشر قد قام بناؤه على أساس المقابلة العكسية. وفي البيتين الآخيرين يتم إحصاء الأشياء المناداة على أساس ترتيب تسمياتها السابقة (ينظر المخطط المستخلص في صفحة 192). ولكن خلاصة الوطن تضع على رأسها الاستعارة بمثابة الإكليل. ولا تبدو في هذه الأبيات كلمة أو تركيبة واحدة لم تستعمل عن وعي بلغ غايته.

وها نحن نخصص، بمثابة نهاية للفصل الخاص بـ«الصور البلاغية» وقبل أن نتناول الأشكال الركيبية، مكانا للاستطراد، ندرس فيه الاستعارة والظواهر المشابهة لها.

استطراد

الصورة، والتشبيه، والاستعارة، والحس المتزامن

إن الاستعارة هي الشكل اللغوي غير الحقيقي الأكثر أهمية، وسنفصلها في البداية عن الظواهر التي تقل عنها أهمية.

تتسم اللغة الشعرية، خلافا للغة البلاغية، بالطاقة التصويرية، فهي لا تقدم آراء ولا تفسيرات، تتعلق ببعض المشكلات، وإنما تثير عالما مملتنا امتلاء شيئيا. وبما أنها لا تستند، خلافا لأية لغة أخرى، إلى أشياء مجسدة توجد خارج اللغة، إذ عليها أن تخلق ذلك هي نفسها أولا، فإنها تستعمل كل الوسائل اللغوية، التي تساعدها على بلوغ هدفها. فالشاعر يتجنب، حتى في النثر الأدبي، وفي رواية مثلا، إن لم تؤثر عليه بشكل ما أغراض خاصة، استعمال التعبير الجاف. فعوض أن يقول: سافر في الثامنة وخمسين دقيقة بالقطار السريع ... يبدع الصباح أولا (وقد يكون صباحا غائما، ممطرا) وقاعة المحطة بما يدب فيها من البشر. على أن هذه الطاقة التصويرية أكثر من مجرد أشياء مجسدة، فعندما نؤكد في لغتنا اليومية على أن الصباح غائم أو ممطر، فإن السبب في ذلك يعود إلى أننا سنتصرف تصرفا مناسبا لهذا الجو، بالنسبة لملابسنا مثلا. أما في الشعر فإن هذه الأوصاف تفقد هذا المستند العملي، ولكنها تظفر بدلا من ذلك، زيادة على المضمون الفكري، بمضمون حسي، وهي تعني أكثر مما يعنيه مفهومها المعنوي، وتبقى مع ذلك في إطار اللغة الشعرية، التي تسعى إلى التكثيف في المعاني. أما الصورة فتتطلب أكثر

من ذلك، ولنوجه نظرنا إلى النصوص الحية.

تبدأ أغنية الصيادين Jägerlied للشاعر موريكه (Morike 1875-1804):

Zierlich ist des Vogels Tritt im Schnee,
Wenn er wandelt auf des Berges Höh':
Zierlicher schreibt Liebchens liebe Hand,
Schreibt ein Brieflein mir in fremde Land.

لطيف هو خطو الطائر فوق الثلج،
عندما يجول في أعلى الجبال،
وبشكل ألطف تخط يد الحبيبة الحبيبة،
تخط رسالة إلي في البلاد الغريبة.

يتضمن البيتان الأولان صورة، تتبعها «إفادة»، وإذا نحن أردنا أن نقدم المضمون الفكري للمقطوعة نثرا، ففي وسعنا أن نقول: إن خط الحبيبة ألطف من أثر طائر. وهذا المضمون يصبح شعرا، عندما ينضوي تحته وضع: علاقة أثر الطائر بالكتابة تجد حلها في البداية، ووجود أثر الطائر يصبح وضعا مستقلا، ويتحول إلى صورة، تتمثل في جملة مركبة تركيبا خاصا. ويبقى للأبيات الموالية أن تعبر عن العلاقات الفكرية لغويا وأن تستعيد الصورة التي أصبحت مستقلة. ومن مميزات الصورة أن يكون لها هذا الترابط وهذه الاستقلالية.

Jà vinha a pàlida aurora
Anunciando a manhà fria
E eu falava e eu ouvia ...

أقبلت حمرة الفجر الباهتة
معلنة صباحا باردا
وأنا لما أزل أتكلم وأصغي ...

إن تحديد الظرف الزمني، الذي تبدأ به هذه المقطوعة البرتغالية لفاريث: وأنا لا أزل أتكلم وأصغي عند طلوع النهار .. قد استقل بصفته جملة خاصة، تتضمن وصفا موجزا وإن لم يبلغ شكل الصورة. وهذا الوصف يحل (أو يكسر) إلى الحد الذي يسمح، حتى بعد أن تتوفر الارتباطات النحوية، بنشوء الصورة. ويمكننا أن نلاحظ ذلك في المقارنات «الملحمية» التفصيلية بمجرد أن تتحول إلى صورة مجسدة. الأبيات التالية مأخوذة من هيبريون للشاعر كيتس (Keats 1821-1795):

Ah when, upon a tranced summer-night,
Those green-robed senators of mighty woods,
Tall oaks, branch-charmed by the earnest stars,
Dream, and so dream all night without a stir,
Save from one gradual solitary gust
Which comes upon the silence, and dies off,
As if the ebbing air had but one wave:
So came these words and went ...

كما لو أن فوق الليلة الصيفية النشوى،
شيوخ الغابات القوية المرتدين ألبسة خضراء،
وأشجار البلوط الطويلة المرصعة أغصانها بأكثر النجوم تألقا،
يحلمون، ويزدادون إغراقا في الأحلام كل ليلة دون إفاقة،
وقد تحرروا من متعة عزلتهم تدريجيا،
تجيء في صمت وتتلاشى:
كما لو أن الهواء المنحسر ماله غير موجة واحدة.
هكذا جاءت هذه الكلمات وذهبت ...

في كلمة «هكذا» وفي الوقفة قبلها يتم رصف الصورة والارتباط في الوقت نفسه.
وفي الأبيات التالية لغوته تنحسر الصورة أيضا عن الارتباطات النحوية:

Kennst du das Land, wo die Zitronen Blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein Sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht -
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin ...

أتعرف البلاد التي يزهر فيها الليمون،
ويتوهج البرتقال الذهبي في الأوراق القاتمة،
ويهب من السماء الزرقاء هواء ناعم،
وينتصب الآس صامتا والغار عاليا –
أتعرفها حقا؟
فإلى هناك! إلى هناك ...

فإذا نحن جردنا هذه المقطوعة من فروعها، فلن يبقى فيها غير التعبير عن أمنية السفر مع الحبيبة إلى الجنوب. فها هو الظرف الزمني يتحرر من جديد ويتسع للصورة التي سبقته. وتعيد النهاية تشكيل الارتباط نحويا (إلى هناك!)، إلا أن الإطار الخاص بالصورة يعتريه نوع من الاختلال: لقد ضاع الإرتباط بكلمة «فيها» في البيت الثالث، ونصف البيت «هل تعرفها حقا؟» والوقفة الطويلة بعدها ينهيان الصورة بصفتها كلية محكمة، ويتكرر فيها بناء الإطار المحيط بالصورة، وبذلك يصبح احتواء الصورة من الوجهة النحوية أمرا ممكنا: لقد ظهرت هاتان الوظيفتان في الأبيات المذكورة لموريكه فيما يتصل بلفظة «لطيف» المهدة، وفي التشبيه الملحمي «هكذا» لمصاحبة الوقفة، وفي الأبيات التالية لكيتس من قصيدته أمسية صيفية Summer's Eve لا نكاد نرى ذلك إلا في الوقفة بعد (far) الأولى:

Oh! how I love, on a faire summer's eve,
When streams of light pour down the golden west,
And on the balmy zephyrs tranquil rest
The silver clouds, far-far away to leave
All meaner thoughts ...

آه! لكم أحب، في أمسية صيفية لطيفة،
حين ينسكب فيض من الضوء في الغرب الذهبي،
وفي السكينة الهادئة للنسيم المنعش
تبقى السحب الفضية، حين ترحل بعيدا بعيدا
كل أفكاري النيرة ...

إن الأمر ليتعلق في هذه الأبيات كلها بالصور التي يحتويها السياق. فقصيدة «شراعان» لماير، التي ذكرت سابقا، ترينا أن الصورة يمكنها أن تشكل وحدة قصيدة كاملة، وسوف نجدها أيضا في الفن القصصي بصفتها وحدة شكلية تتعدى معايير الجملة.

لقد عرفنا خاصيتي الصورة الشعرية، وعرفنا كذلك انفصالها واتصالها في مظاهرها اللغوية، إلا أن هناك سؤالا يطرح عن مدى ما تقدمه اللغة في الصورة نفسها. فكل الأمثلة تظهر لنا أن كلمات صورة من الصور لا تثير شيئا مرئيا فقط، فاللغة الشعرية ذاتها تنم عن وظائف أخرى داخل الصورة. فعبارة «الأكثر تألقا» في المثال المستمد من هيبريون مثلا تصف خاصية داخلية للنجوم لا خارجية، وهكذا تتبلور محصلات الصورة كشيء مرئي: فـ«الطيف» في مقطوعة موريكه وكلمة «لطيف» "fair" في مقطوعة كيتس، وكلمة «منتش tranced» في ملحمته – وأي تعبير روحي متلهف يكمن في كلمتي «صامتا still» و«عاليا hoch» في الصورة التي وضعتها ميغنون.

لقد توصلت البحوث الطويلة المهمة، التي عادت إلى طرح مشكلة ليسينغ فيما يتصل بالحد الفاصل بين الشعر والرسم، إلى أن القارئ لا يستطيع، عندما تستخدم اللغة الشعرية في معالجة موضوعاتها بصورة مستمرة، أن يجعل منها شيئا مرئيا. والموقف من اللغة يختلف جوهريا عن الوقف من الرسم، وإلا فإن الصور تعتريها فوضى تامة. فتصوير الفيلم لا يستطيع، مهما بلغت سرعته، إيجاد مثل هذه الصور، لو أن القارئ أو المستمع استطاع أن يستوعب كل الإشارات وكل التوريات اللغوية، خاصة وأنها تنبعث من أشد الميادين تغايرا. إلا أن هذا لا يعني بطبيعة الحال أن اللغة المجسمة ليس لها أثر أو هي بلا معنى. ذلك أن القارئ يحس بخاصية اللغة المجسمة وما لها من أهمية، غير أن هذا التجسيم قد يبقى مجرد احتمال.

ولكن الأمر يختلف عن ذلك في الصور الحقيقية كما ناقشناها سابقا، فالاهتمام فيها ينصب على الوحدة والانسجام والتكثيف. ولا شك أن الأمر لا يظل في هذا الوضع مجرد تجسيم محتمل، وإنما تتولد عن ذلك صور شعرية، أو ينشأ عن ذلك، لكي نكون أكثر دقة، شيء مجسم. إن أبسط أنواع مراقبة النفس لتعلمنا أن الصور المتولدة لا يمكن مقارنتها بأثر الرسم حتى عن بعد. وقد أوضح لنا المثال الذي أخذناه من هيبريون كم هو من السهل أن تتبع الصورة الأولى صورة ثانية، غير أنها من نوع آخر، يكيف المستمع نفسه لها في الحين: صورة البلوطة الحالمة وصورة الموجة. إن كلمة «الصورة» تتضح عندما تطبق على اللغة، على أنها استعارة لها خطرها إلى حد ما.

ولسوف يكون من الجهل بجوهر اللغة الشعرية أن يتصور المرء أنها تسمح بالدخول في مباراة على الإطلاق. (ونحن هنا أمام مشكلات مشابهة لما هو عليه الأمر في العلاقة بين النبرة اللغوية والموسيقى). ومن المؤكد أن الطاقة الحقيقية للصور الشعرية تكمن في جزء منها في مرئيتها النسبية فيما يتصل بطاقة اللغة، إلا أنها أقوى في توليد المضمون التعبيري. وهذه الطاقات تبدو في حالاتها المفردة متفاوتة كما أن الصور الغنائية والملحمية تبرز للعيان في مستويات مختلفة، وليس

في وسعنا أن نواصل الحديث عن ذلك هنا، فقد أصبح من الواضح أن الصور الغنائية تتحول إلى رمز بسهولة كبيرة.

ولا تظهر الصور الشعرية في الشعر بصفتها تقريبا لكل المجسمات، وكثيرا ما نستعمل في وصف اللغة عبارة «الغنية بالصور» خارج الأدب الرفيع، فنصف بها مثلا محاضرة وخطابا ومقالة صحفية، وغالبا ما تكون المحاضرة مجرد عرض لشكلة نظرية، وليس لها بصفتها هذه تجسيدا معينا خاصا. ونحن نفترض أن الصور، التي تتسم بها لغتها، تأتيها حقا عن طرق ملتو: تأتيها بوصفها تشبيهات. غير أن التشبيه يمكنه أيضا أن يصبح سمة أسلوبية في اللغة الشعرية، وقد سبق لنا أن رأينا مثالا في هيبريون لكيتس.

وحبذا لو استطعنا أن نفحص في كل حالة خاصة طبيعة الدور الحقيقي الذي يقوم به التشبيه في السياق: ما الذي يصبح مرئيا عن طريقه، وكيف، وما الفائدة منه، وما هي الوظائف الأخرى التي يؤديها؟ وكيفما كان الأمر فهو يجمع دائما بين ميدانين متمايزين بوضوح، تقوم بينهما قرينة. وهذا الجامع بينهما هو وجه الشبه..

ومن المكن أن تتعلق التشبيهات بصفات مفردة مناسبة (كبير كالبرج، ثقيل كالرصاص)، ويمكن أن تتعلق بحدث ماض (مشى كالأرنب، وقاتل كالأسد)، إلا أنها تستطيع أيضا أن تجمع بين الأوضاع والمناسبات. ويتصل ما نسميه بالتشبيهات الملحمية بتشبيهات الحوادث الماضية. وتعد الملحمة تربة خصبة بالنسبة إلى التشبيهات، ويتضح ذلك في ملحمتي هومير ويتأكد في الملاحم الأخرى، إلا أنه يبقى مع ذلك البحث ما إذا كان من المكن حقا الجمع بين مجموعة من القرائن أو إلى حد يصبح التشبيه مبدئيا ذا صبغة تحكمية.

وحين يتصل الأمر بمطابقات متماسكة بين حادثتين، فإننا نتحدث عندئذ عن الرموز GLEICHNISSEN. والمطابقة المتماسكة تنشأ عن الرأي الرشيد: الفهم الواضح للمشبه يرشدنا إلى جوهر المشبه به. وأشهر الرموز هي رموز الانجيل (مملكة كمزارع ...)، أما المثل PARABEL فيعني في أضيق معانيه الشكل الأدبي، الذي يتضمن حكمة، والخرافة Fabel في جوهرها شكل من أشكال المثل

لقد حاول البعض فهم الاستعارة METAPHER انطلاقا من التشبيه، والاستعارة تعني النقل Übertragung: نقل معنى كلمة من الكلمات إلى معنى آخر غير المعنى الذي وضعت له في الأصل. ففي هذه العبارة: بحر الحياة، لا يجوز لنا أن نفكر عند قراءة لفظة البحر في ذلك العنصر المائي المالح. وقد افترض أن الاستعارة ليست سوى نتيجة تشبيه سابق، يظهر بشكل مختصر إلى حد ما. فقد أخفيت أشكال التشبيه النحوية (الكاف وكأن وغيرهما)، إذ جعل البحر في المثل في الحالة المذكورة تشبيها لتصورنها للحياة، ويتمثل وجه الشبه في الخطورة والاتساع المفرط. وهذا التصور، الذي لا نزال إلى اليوم نجده في الكتب الخاصة بدراسة الأساليب، يرجع إلى كانتيليان، الذي قال عن الاستعارة: الإيجاز مثل brevior est similitudo.

وهناك فعلا استعارات كثيرة هي نتيجة تشبيهات واضحة، فإذا نحن وجدنا في استعمالات شعر الزخرفة عبارات مثل بحر الحياة، والشفاه العقيقية، والأحزان الشوكية وغير ذلك، فإننا نستطيع أن نتتبع المسالك الفكرية، التي قادت المؤلف إلى هذه الاستعمالات بدقة كبيرة، فالتصوران يحتفظان باستقلاليتهما بوضوح كامل. ويمكننا هنا على غرار ما حدث في دراستنا للغة الشعرية والتشبيه أن نتوصل إلى نتائج معتبرة من خلال دراستنا المنظمة لميادين الاستعارة. وميادين الاستعارة محددة إلى حد ما في شعر شعراء عصر الزخرفة، فهي تنحصر في الأزهار، والأحجار الكريمة، والكواكب وفي كل ما هو لماع على الإطلاق، ثم ما هو قوي وسام، مما يوحي بالأرضية الأرستوقراطية البلاطية، التي كانت زينة بهيجة لهذا النوع من الشعر.

على أن البحوث الحديثة عادت تتساءل عما إذا كان تفسير التشبيه الموجز يعبر عن جوهر الاستعارة فعلا. صحيح أن هناك دائما حدين وأن الاستعارة تعني غير ما تعنيه لغويا، (فهي تنتمي إلى الصيغ الفكرية figures de pensée لا إلى الصيغ اللسانية (figures linguistiques)، إلا أن هناك استعارات لا تقبل الفعاليات التشبيهية السابقة، وتختفي فيها الاستقلالية النسبية في الميدانين تماما. وإذا كان

كيتس قد قال.

When streams of light pour down the golden west ...

عندما ينسكب الضوء في المغرب الذهبي ...

فإننا نعرف في الحين أنه لم يتم هنا استعمال الشيئين من باب التغطية، فقد كان للمؤلف حياله ما يكفيه للعدول عنه ولإيجاد القرينة، فالاستعارة تبدو في هذا البيت منبثقة عن الانطباع الناتج عن حدث.

ومع ذلك يظهر أنه من المستحيل علينا نهاية أن نفصل في الأبيات التالية لجورج تراكل بين الميدانين وأن نفرق بين «الخاص» و«غير الخاص»:

Gesang des Abgeschiedenen

Voll Harmonien ist der Flug der Vögel. Es haben die grünen Wälder
Am Abend sich zu stilleren Hütten versammelt;
Die kristallenen Weiden des Rehs.
Dunkles besänftigt das Plätschern des Bachs, die feuchten Schatten
Und die Blumen des Sommers, die schön im Winde läuten.
Schon dämmert die Stirne dem sinnenden Menschen.

أغنية المعتزل

ملىء بالاتساقات هو طير الطيور. وقد تجمعت
الغابات الخضراء مساء حول الأكواخ الهادئة،
مراعي الوعول البلورية.
والعتمة تلين خرير الجدول والظلال الرطبة
وأزهار الصيف، التي تعزف في الريح بشكل جميل،
وقد غزت العتمة جبين الإنسان المفكر.

كان الخلط -بالمعنى الحقيقي للكلمة- يتم عقليا بين عنصرين مستقلين عند شعراء عصر الزخرفة، ولكن الشعور الملتهب أو الرؤية الواضحة في الأمثلة الأخيرة تولدت عنها قرينة، ألغت استقلالية العناصر وجعلت منها شيئا واحدا، شيئا ثالثا.

وعند هذا النوع من الاستعارة Metaphorik نشعر كيف تبدأ اللغة فيها، والاستعارة هي هذا النوع من الكلام غير الحقيقي، في الانسياب وتفقد تماسكها وثباتها. وليس من باب المصادفة أن نتجنب هذا النوع من الاستعارة المفككة في المكان الذي نطمح فيه إلى تحقيق التماسك والشكل والتجسيم.

ولهذا هاجم غوته في فترته «الكلاسيكية» الاستعارة وجعلها، شأنه شأن عدد كبير من الشعراء «الكلاسيكيين»، تنحسر فعلا عن أعماله الفنية. أما في أيام شبابه وشيخوخته فقد دافع عن الاستعارة واستعملها. وكان الرومانسيون والرمزيون قد بحثوا عن الاستعارة المفككة انطلاقا من موقفين أساسيين: انعدام الثقة المطلق في الاعتماد على المثبتات اللغوية الفكرية من جهة، وانعدام الثقة الكامل في المسموحات من جهة أخرى، فما من موجود إلا كان عندهم مرتبطا بسر من الأسرار، إذ لم تكن هناك حدود بين الأشياء، وكان كل شيء في جريان مستمر وتحول دائم.

ومن الضروري أن نقدم هنا ملاحظات جوهرية تتصل باللغة. فالاعتقاد بأن كل المثبتات اللغوية الفكرية ثابتة فعلا وأن في الإمكان صياغة كلام «حقيقي» يقف على دعائم ضعيفة. وليس من النادر أن تبرز أمامنا في لغتنا اليومية التسميات «الحقيقية» بصفتها «منقولة». ويحدث الأمر نفسه في اللغة العلمية، التي تخضع لقانون أسلوب الوضوح. وإن التعبيرات المجازية في اللغة اليومية لتبدو بالنسبة إلى الأجنبي أسهل مما هي عليه بالنسبة إلى من تعود عليها منذ شبابه. ولنأخذ مثلا على هذه الاستعارة المستترة في اللغة العلمية أية من الجمل، التي تصادفنا:

«لقد كان للميل إلى اعتبار الأغنية الدينية في القرن السابع عشر هي الحصيلة القيمة الوحيدة للشعر الغنائي شيوع، امتد إلى ما قبل فترة قصيرة».

لقد وجهنا انتباهنا عند القراءة إلى الجملة، ولذلك لم نلاحظ أول وهلة أن هناك نقولا وإزاحات قد تمت على أنواع مختلفة، وحين نفحصها عن قرب تتكشف لنا

أشياء مثل الميل والحصيلة والشيوع. ولكننا حين نفحصها بدقة أكثر تنفك صلابة التسميات وتنتقل إلى السيولة: قبل فترة قصيرة، في ذلك الحين، وباعتبار، وحتى الشعر الغنائي نفسه وكذلك القرن السابع عشر -كل هذه المعاني، التي تبدو (في النص المذكور آنفا) بمثابة ملاّك ولدوا في بيوتهم الخاصة، يتضحون بصفتهم ضيوفا في غرفة مأجورة، جاءوا إليها من مكان بعيد، كان الملاك الحقيقيون قد طردوهم مرات كثيرة. وإننا لنشعر بالدهشة حين نرى كيف يصبح المعنى الوحيد الثابت للجملة كلها ممكنا، والحال أنها لا تتكون من مواد تتسم بالصلابة. ولكن الشعراء في اضطرابهم الأبدي وقابليتهم للثورة وبحثهم عن القرائن وخلقها، يفضلون في أغلب الأحيان أن يبعثوا الحياة في هذه الحركات التي يمتلئ بها عالم اللغة.

إلا أن الاستعارة من أشد الوسائل فاعلية في توسيع مجال المعنى والتأثير في المتلقي. ويتضح من الاستعارة في الوقت نفسه أن الأمر لا يتعلق بالمعنى فحسب، وإنما يتعلق كذلك بمشاركة كل المؤثرات الحسية والتصورات الجانبية، فبفضلها أصبحت كلمة البحر استعارة للحياة.

كل كلمة من كلمات اللغة تتضمن، بدرجة قوية أو ضعيفة، إلى جانب معناها درجات أخرى تعمل عملها فيها. ويكفينا هنا أن نشير إلى أن المترادفات، التي من المؤكد أنها تحتوي هي الأخرى على اختلافات طفيفة، يختلف بعضها عن بعض في المضامين الحسية والتصورات الجانبية، حتى الكلمات، التي تستعمل في سياقات مختلفة، لا تبقى هي نفسها. فالصوت (a) يختلف باختلاف العزف على المعزف أو على الكمان أو على الأرغن، مع أنه دائما الصوت نفسه (a) المكون من أربعمائة وخمس وثلاثين ذبذبة. و«مضمونه» يختلف تبعا لعزفه بوصفه نغمة رئيسية في ا-دور أو توافقا نغميا سابعا في ا-دور. وعلى هذا فإن الاكتشاف البسيط لوجود الاستعارة في التعبير لا يعني الكثير. فعلى التفسير الأسلوبي أن يبحث عن الاتجاه الذي يوجهنا إليه الشاعر وما هي الوظائف التي تؤديها الاستعارة، ثم إن على التعبير الأسلوبي أن يتتبع الاستعارات المختلفة وآثارها المشتركة.

ولنضع في النهاية قصيدتين غنيتين بالاستعارة، إحداهما إلى جانب الأخرى، تبدو فيهما الاختلافات في القدرة على الإيحاء بوضوح، وهما متشابهتان من حيث الموضوع.

Hofmannswaldau: Die Welt

Was ist die Welt und ihr berühmtes Glänzen?
Was ist die Welt und ihre ganze Pracht?
Ein schnöder Schein in kurz gefassten Grenzen,
Ein schneller Blitz bei schwarz gewölkter Nacht.
Ein buntes Feld, da Kummerdisteln grünen,
Ein schön Spital, so voller Krankheit steckt,
Ein Sklavenhaus, da alle Menschen dienen,
Ein faules Grab, so Alabaster deckt.
Das ist der Grund, darauf wir Menschen bauen,
Und was das Fleisch für einen Abgott hält.
Komm, Seele, komm, und lerne weiter schauen,
Als sich erstreckt der Zirkel dieser Welt ...

هوفمانسفالداو: العالم

ما هو العالم وما هو بريقه الشهير؟
ما هو العالم وما هي فخامته كلها؟
ضوء وضيع في حدود محصورة،
وبرق سريع في ليلة سوداء السحب.
مرج مزركش، يخضر فيه شوك الحزن،
مستشفى جميل، تعمره الأمراض،
بيت للعبيد، يخدم فيه كل الناس،
قبر منتن، يغطيه رخام أبيض.

هذا هو الأساس الذي نبني فوقه،
وأي صنم يحتويه الجسد.
تعالي، أيتها الروح، تعالي، وتعلمي مواصلة
النظر على قدر ما تمتد دائرة هذا العالم ...

Hofmannsthal: Was ist die Welt?

Was ist die Welt? Ein ewiges Gedicht,
Daraus der Geist der Gottheit strahlt und glüht,
Daraus der Wein der Weisheit schäumt und sprüht,
Daraus der Laut der Liebe zu uns spricht
Und jedes Menschen wechselndes Gemüt,
Ein Strahl ist's, der aus dieser Sonne bricht,
Ein Vers, der sich an tausend andre flicht,
Der unbemerkt verhallt, verlischt, verblüht.
Und doch auch eine Welt für sich allein,
Voll süss-geheimer nie vernommner Töne,
Begabt mit eigner, unentweihter Schöne,
Und keines andern Nachhall, Widerschein.
Und wenn du gar zu lesen drin verstündest,
Ein Buch, das du im Leben nicht ergründest.

هوفمنستال: ما هو العالم؟

ما هو العالم؟ قصيدة خالدة،
يلتمع فيها ويزهر روح الإله،
يزبد ويتدفق منها خمر الحكمة،

يحدثنا منها صوت الحب

والوجدان المتغير لكل إنسان،

إنه شعاع، ينشق عن الشمس،

قصيدة تتجدل من ألف قصيدة،

تتبدد في سر وتنطفئ وتذبل.

ومع ذلك فهو عالم قائم بذاته،

مليء بأنغام غامضة عذبة لم تسمع أبدا،

مطبوع على جمال خاص لم يدنس،

من غير صدى ثان ولا انعكاس ضوء،

وإذا استطعت القراءة فيه

فهو كتاب لا يسبر غوره في هذه الحياة

ويسهل علينا الانتقال من الاستعارة إلى ما يسمى بالحس المتزامن. ويفهم منه ذوبان المدركات الحسية الكثيرة في التعبير اللغوي. فعندما يقول برنتانو:

Durch die Nacht, die mich umfangen,

Blickt zu mir der Töne Licht ...

عبر الليل الذي أحاط بي

يرنو إلي ضوء الأنغام ...

لقد ذابت مدركات اللمس والسمع والوجه كلها خلال هذه الأبيات في تجربة واحدة. واللغة اليومية تهيء للشاعر أداته حتى في هذه الظاهرة. ولذلك نتحدث عن الأصوات العميقة والرنانة وعن الألوان الدافئة والباهتة وغيرها. ويكثر الحس المتزامن بوصفه خاصية أسلوبية في الشعر الرومانسي والشعر الرمزي.

4 - الترتيب «العادي» للكلمات

إن علم النحو يتصل بالدلالة النحوية في بنية دالة لها نظام ترتيبها الخاص. وكان قد تعرض للدلالات النحوية، ونحن نفرق بينها من حيث المفهوم، النحاة اليونانيون أولا، ثم عدلها اللاتينيون. وقد اتضح على العموم أنها كافية لتحديد الدلالات التركيبية في اللغات الهندية الجرمانية أيضا، فكان الفعل والفاعل والمفعول به والنعت من تحديد العصور القديمة المتأخرة بصفتها هذه. ذلك أن نحاة اللغات القومية لم يعيدوا صياغة المفاهيم النحوية أو تحديدها بصفة أدق إلا في الحين بعد الحين كما هو الأمر مثلا في أصناف الحركات أو المجردات الفعلية في اللغات الجرمانية.

ولكن اللغات تختلف على العكس من ذلك بشكل كبير في ترتيب بنية المعاني، التي تعتبر الجملة أهم عنصر فيها. ثم إنها تختلف فيما يتصل بالقابليات المتنوعة أو السماح بإمكانيات مختلفة. ولقد تمكنا من خلال التاريخ اللغوي من ملاحظة تغيرات كبيرة في داخل اللغة نفسها في التاريخ. وكان تاريخ النحو بطبيعة الحال ربيب الدراسة اللغوية مدة طويلة. وتركز التواريخ العادية للغة على علم الأصوات والأشكال. وكانت الفرنسية من بين اللغات المشتقة عن اللاتينية، التي حددت من حركيتها في القرنين السادس عشر والسابع عشر قصد الوصول إلى نظام أكثر تماسكا ولذلك تعتبر اليوم أكثر اللغات المشتقة عن اللاتينية تشددا في بناء الجملة. وبناء على هذا فإنه من الواضح أن يكون تاريخ النحو الفرنسي، على العكس من بقية اللغات، قد درس دراسات أكثر عمقا، وتم استعراضه بصورة شاملة أكثر من مرة. ومن الواضح كذلك أن المحاولات، التي كانت ترمي إلى فهم روح اللغة من خلال مجموع الأشكال اللغوية وإعطاء هذا المفهوم، الذي حظي في القرن الثامن عشر بأهمية خاصة، مضمونا معتمدا، قد تم تحقيقها في اللغة الفرنسية بالذات.

وليس من باب المصادفة أن يكون الأجانب غالبا هم الذين يقومون بتفسير لغة من اللغات الوطنية بصفتها أسلوبا. وعندما يتم ذلك في اللغة الخاصة فإن الاشارات إلى اللغات الأخرى تحصل بنوع من الإسهاب كما يتضح ذلك من

هوامش كتاب ا. دوزا A. Dauzats, Génie de la langue française، وفي المقارنة التي تفرض نفسها دائما على الأجنبي، يبدو ما هو خاص بلغة من اللغات على أوضح ما يكون، والخاص يبشر بالوصول بسرعة إلى استنتاجات تتصل بالروح المسيطرة على اللغة. ثم إن «الروح» تعبر عن نفسها في آخر الأمر من خلال الأشكال، التي هي «عادية» إذا نحن نظرنا إليها من حيز لغوي أوسع.

إن التفسيرات الأسلوبية للغة من اللغات لا تختلف في البداية إلا من حيث حجم المادة المدروسة قصد التفسير الأسلوبي لعمل من الأعمال الفنية. وهنا تبرز أول وهلة خصائص البنية الأسلوبية، التي لا تعتبر «عادية»، في الدراسة. وتتطلب البنيات التركيبية كلها، وهي تعد نموذجية بالنسبة للعمل، تفسير طاقاتها التعبيرية حتى حين تكون مختلفة عن الأساليب العادية. فعندما نعثر مثلا على هذين البيتين عند غوغورا:

paga en admiracion las que te ofrece
el huerto frutas y el jardin olores ...

بالإعجاب ادفع ثمن ما قدمه لك
الجنينة من ثمار والبستان من عطر ...

نجد أن فصل أداة التعريف las بهذه الصورة عن الاسم «الثمار frutas» ليس أمرا عاديا، ويتطلب التفسير، خاصة وأنه خاصية أسلوبية حقيقية، بمعنى أنه يتكرر باستمرار. أما عندما نجد:

de sucesion real, si no divina ...

تتابع واقعي، إن لم يكن إلهيا ...

فإن هذا التركيب في صورته هذه ليس فيه ما يجلب الانتباه -إذا نحن نظرنا إليه في إطار الحيز الأكبر للغة الاسبانية. إلا أنه يثير لحظة الانتباه الخاص بمن

يبحث في طبيعة الأسلوب، لأنه، كما هو الأمر في هذه الحالة، يتضح بوصفه شكلا لغويا نموذجيا بالنسبة لفوغورا.

إلا أن هناك صعوبة تظهر لنا بذلك تتعلق بجميع الدراسات النحوية. ترى ما هو «العادي؟» إذا نحن أخذنا الرتبة الصوتية وعلم الصرف بعين الإعتبار من جهة، والمفردات اللغوية من جهة أخرى، فإن في إمكاننا تحديد ما هو العادي بصورة أكيدة إلى حد ما، بحيث نستطيع التعرف على ما في ذلك من مفارقات بشكل سريع، ولكن الأمر في القواعد النحوية أصعب. فالجملة تعني وضعا لغويا، هذا هو جوهرها. وما من ملاحظة عن الحديث اليومي إلا ترينا أن الوضع نفسه يمكن التعبير عنه بأشد الطرق اختلافا. «رجل خرج فجأة من البيت» -هذا الوضع البسيط يمكن أن يصاغ في التركيب التالي: فجأة خرج رجل من البيت. أو من البيت خرج فجأة رجل. أو خرج فجأة رجل من البيت. وهذه كلها تركيبات ممكنة. وليس الأمر في ذلك أن واحدا منها عادي والأخرى تعد انحرافات غريبة. ويخضع التركيب المختار في لحظة الكلام لما يتطلبه الموقف واللحظة والمستمع والعلاقة وغير ذلك. وعلى العموم يمكننا القول: إن الأمر يتعلق بالزاوية التي يتم فيها التعبير عن الوضع لغويا.

ويمكننا أن نقرأ في الدراسات القديمة أن الوضوح والرزانة والإحساس اللغوي وما أشبهها من الصفات كانت هي السائدة في التراكيب اللغوية، ولكنها لا تكفي، فيما يبدو، لفهم الأشكال اللغوية العادية، التي تتخذ أساسا لتركيب الجملة في لغة من اللغات. وزيادة على ذلك فإن الرزانة صفة لا تطمح إلى تحقيقها سوى وجهات نظر معينة، في حين تجنح أخرى في أغلب الظن إلى تجنبها هي بالذات. وقد حاولت البحوث الحديثة أن تتقدم في ذلك خطوات أخرى، وتبرز من بينها دراسة ا. ليرخ .E Lerch من نماذج تركيب الجملة Typen der Wortstellung في مجال الدراسات الأسلوبية.

يفرق ليرخ بين سبعة نماذج: التركيب المنطقي، والتركيب الاتصالي، والتركيب القائم على سلامة اللغة، والتركيب الإيقاعي، والتركيب العاطفي، والتركيب المناسب للمجتمع، والتركيب الانطباعي. ويبدو أن هدف ليرخ ليس تحديد النماذج الخارجية

لتركيب الجملة، وإنما تفسيرها أيضا باعتبارها أثرا من آثار الطاقات الداخلية الفعالة، بمعنى تفسيرها باعتبارها اتجاهات أسلوبية. أما ما ينتج عن ذلك فهو بطبيعة الحال بطاقة مزركشة إلى حد ما، يبدو فيها التفريق اصطناعيا بوجه من الوجوه. ولا تتسم القائمة من جهة أخرى بالكمال، وقد أضاف إلى ذلك الباحث دامسو ألونسو، الذي اشتهر بالدراسات الأسلوبية بالذات، نموذجا آخر هو نموذج الاتجاه القديم. فقد قال في كتابه عن غونغورا (ص 180): «أعتقد أن في استطاعتنا أن نوسع إلى حد كبير هذه القائمة (قائمة ليرخ)، فقد نسي ليرخ أن اللغة الأدبية بالذات لها حوافز أخرى، يمكن أن تتطلب ترتيبات جديدة، ولا سيما الميل إلى استعمال الأشكال القديمة».

ونقدم الآن مثلا آخر، نشك في انضوائه تحت نماذج ليرخ، تحتوي غنائية برتغالية تعود إلى عصر الزخرفة المقطع التالي:

Mais dura, mais cruel, mais rigorosa
Sois, Lisi, que o cometa, rocha ou muro,
Mais rigoroso, mais cruel, mais duro
Que o Ceu vê, cerca o Mar, a Terra goza.

أنت، يا لوسيس، أصلب وأقسى، وصارم
أجمد من الشهاب، والحجر، والجدار
أجمد وأقسى وأصلب من كل
ما تراه السماء، ويضمه البحر، وتحمله الأرض.

ونجد مثلا ألمانيا مطابقا له في هجائية أوبيتس التالية:

Die Sonn, der Pfeil, der Wind, verbrennt, verwundt, weht hin,
Mit Feuer, Schärfe, Sturm, mein Auge, Herze, Sinn.

الشمس، السهم، الريح، تحرق، يجرح، تهب،

بالنار، بالحدة، بالعاصفة، عيني، قلبي، فكري.

ويبدو لنا أن هذا التركيب، الذي لم يكن بالذات نادر الإستعمال في عصر الزخرفة، لا يخضع للنماذج التي أوردها ليرخ (والواقع أن التعداد الموصوف يعود إلى العصور القديمة). والمصطلح الخاص بأبيات من هذا النوع هو«الشعر المحمول versus rapportati». فهناك طاقات تعمل عملها في التركيب النحوي، لا تأتي من زاوية الوضع إطلاقا. وعند ليرخ أ نموذج من هذا النوع أيضا، هو الإيقاعي، ولكنه لا يكفي كذلك لتفسير التركيب. فهذا التركيب لم ينشأ من أجل الإيقا ع، وفي وسعه أن يغرينا بوضع نموذج آخر هو «الجمالي»، الذي تحدد تركيبه الاتجاهات الجمالية. وهكذا وصف دامسو ألونسو فصل الاسم عن أداته أو عن الضمير أو عن النعت عند غونغورا بأنه «وسيلة تعبيرية لها قيمة جمالية»، إلا أن صفة «الجمالية» هذه غير محددة إلى درجة أنها لا تكاد تعني شيئا. ولم يسمح مفسر تراكيب غونغورا لنفسه بهذه الخلاصة إلا لأنه كان قد ميز قبل ذلك بوضوح (ص 190 وما بعدها) أن التقديم والتأخير Hyperbaton كان عند غونغورا «وسيلة خاصة تمنح التراكيب اللغوية في حالات كثيرة المرونة والمطاوعة وتسمح بإحداث مجار هوائية في بنية الجملة، تخفف من حدة التلاعب بالألفاظ أو التورية الآنية، وتؤدي هناك وظيفة التقليد، وفي بعض الأحيان تقوي جرس الكلمة أو مدلولها، حين يسمح تغيير الكلمات بالوصول إلى مركز التوتر، ثم إنه يجعل من البيت في حالات أخرى وحدة كاملة رائعة.

ومع ذلك فإن كثرة هذه الوظائف الخاصة بالصيغ النحوية نفسها ليست كافية. فقد توصل دامسو ألونسو إلى نتيجة (211)، هي «أن غونغورا يفضل نماذج معينة (من التقديم والتأخير)، يتسم بتواترها أسلوبه الشعري، تصبح في النهاية أشكالا ليس لها أي مضمون تعبيري. فهناك مثال عن ذلك القانون العام، الذي يسري على الشعر الغونغوري، وهو الميل إلى ترديد الأشكال نفسها».

وبذلك نقف في المجال النحوي أمام الوقائع نفسها كما كان عليه الأمر في الحالات السابقة، وهو أن الدراسة الأسلوبية لا تستطيع بداهة الاعتماد على الوظائف الواضحة والثابتة دائما.

هناك مشكلة أخرى تتصل بهذا السياق، تتطلب لأهميتها الجوهرية شيئا من التفصيل. ولهذا نضيف هنا استطرادا حول هذا المشكل، الذي يمكن صياغته تحت عنوان «علم النحو والشعر».

استطراد: علم النحو والشعر

من الواضح أن تحديد مفهوم «العادي» في النحو يثير بعض المشكلات. وفي استطاعة كل منا أن يجرب ذلك بنفسه، وهو أنه محتاج، مثل حاجته إلى أية مفردة لغوية أخرى، إلى إضافات تركيبية جديدة حين يخاطب أفراد أسرته وأصدقائه ومعارفه وما إلى ذلك أو يكتب إليهم وهذا في أشد المراتب اختلافا. والأمر لا يتصل هنا بعدد الدرجات اللغوية ونماذجها. فهناك في كل اللغات، على ما فيها من اختلاف في درجة الوضوح، فرق جوهري بين اللغة الفصحى واللغة العامية، ونحن نتحدث عنهما هنا كنموذجين جافين. فالصيغة المصدرية المتصرفة في اللغات المشتقة عن اللاتينية لها طعم سيء تقريبا. ويكاد في الألمانية يتلاشى من اللغة العامية، وذلك منذ قرون، في حين أنه يحيا في اللغة الفصحى حياة قوية. والأمر شبيه بذلك في الانجليزية مع المضاف «الساكسي Genitiv». وكان الفرق كبيرا بشكل خاص بين الدرجتين في اللغة اللاتينية. وما دمنا ننظر إلى القضية من زاوية قواعد الأدب اللاتيني، فإننا لا نجد جسرا يقودنا فوق الهوة إلى قواعد اللغة اللاتينية الجديدة، فقد امتدت الجسور من لغة الحديث المسماة بالعامية اللاتينية.

أما الميدان، الذي يتخذ في كل اللغات مكانة متميزة بالنسبة إلى الدرجات الأخرى الخاصة بالنحو وبالمفردات اللغوية، فهو ميدان اللغة الشعرية. إن تاريخ النحو، الذي يكتب على أساس روائع الأشعار وحدها، لا بد أن يكون كتابا عجيبا (إن انعدام الروائع النثرية الكافية بالنسبة للعصور القديمة كان من الأسباب التي

جعلت كتب النحو التاريخية نادرة الوجود. وإذا كان الأمر فيما يتصل بذلك أحسن حالا بالنسبة إلى اللغة الفرنسية، فإن من أسباب ذلك أيضا أن النثر الفني كان قد بدأ فيها قبل أن يبدأ في الآداب الأخرى).

والأمثلة التي استشهدنا بها على التراكيب الغريبة وأخذناها من غونغورا ومن «عصر الزخرفة» البرتغالية، لا يمكن تصورها إلا في اللغة الشعرية، وإنها لتبدو فيها غريبة إلى حد ما وغير عادية. ولكننا نعثر أيضا على غير المألوف في كل شعر تمتد أيدينا إليه في كل مكان، إن نحن وضعناه أمام خلفية النثر.

Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt
Wohlzufrieden zu Haus.

شباعا يمضي الناس إلى البيت من مسرات النهار إلى الراحة
والربح والخسارة يزنان رأسا متأملا
راضيا في البيت.

إن هذه التراكيب تلفت انتباهنا حين نتناولها على هذا الوجه، إلا أنها تثير انتباهنا بدرجة أقل إذا هي قرنت في سياقها الشعري. وفي معظم الأحيان لا ننتبه إلى «غير المألوف» في القواعد النحوية بالشعر على الإطلاق، ونتقبل أغلب تراكيب اللغة الشعرية هكذا بكل بساطة. على أن هذه التراكيب نفسها، التي كانت ستجلب انتباهنا بشكل عادي لو أننا قرأناها في النثر عندما نشرع في صياغتها للوصول إلى البنية (ولا نحتاج إلا أن نتصور تراكيب هولدرلين بصفتها تراكيب نثرية) تتطلب في الشعر اهتماما أقل بكثير. وهنا تكمن مشكلة لم توضح حتى الآن بما فيه الكفاية.

قد نشعر بما يدفعنا إلى الإجابة بأن التراكيب الأكثر حرية في اللغة الشعرية تقف في خدمة إيقاع قوي. (والجواب الذي يتبادر إلى الذهن حيال الأشعار الرديئة، وهو أن التغييرات التركيبية تنشأ عن ضرورة القافية، لا يساعدنا طبعا على التقدم خطوة أخرى. والحكم المدمر، الذي يكمن في هذه الملاحظة، يدل بالذات على أن الضرورة الشعرية ليست هي القوة الفاعلة في الأشعار الحقيقية. يضاف إلى ذلك أن الشعر غير المقفى ليس أكثر سلاسة ولا أقرب إلى النثر في تركيبه بشكل بديهي، فالأمر إلى العكس أقرب).

ولكن الجواب على السؤال المطروح بالاستعانة بالإيقاع لا يوضح ذلك بما فيه الكفاية. فكيف يستطيع الإيقاع أن يحْمِلنا من جهته على ألا نولي اهتمامنا الأخير للتراكيب اللغوية ويقنعنا بأنها تؤدي مع ذلك وظيفتها؟ وكيف يستطيع فوق ذلك أن يتحدى التراكيب الأكثر حرية ويصرفنا عنها ويجعلها بعدئذ سهلة الفهم؟

لا جدال في أن التراكيب «الأكثر حرية» تعين على الإيقاع، إلا أن علينا عند حل المشكل ألا ننظر إلى الإيقاع في جمود كبير. فالأمثلة المذكورة آنفا، المستمدة من غونغورا وعصر الزخرفة البرتغالية، ترينا أن التراكيب اللغوية فيها لم تستخدم أصلا على أساس خصائصها الإيقاعية.

وإذا نحن حاولنا على الأقل الإشارة إلى الاتجاه، الذي يبدو لنا حل المشكل كامنا فيه، فإننا ننطلق أيضا من حالة لا يمكن أن تفهم مبدئيا على بناء الوظائف الإيقاعية. والأمر يتعلق، ونحن لا نختار هذا إلا لنجعله منطلقا، بالاتجاه، الذي لوحظ في شعر كثير من اللغات، إلى وضع مضاف قبل الاسم السائد. ففي النثر، والنثر غير الأدبي بشكل خاص، يوضع المضاف في هذه اللغات «عادة» في مرتبة متأخرة. والأمثلة التالية دليل على هذه الظاهرة نفسها:

في الاسبانية:

Era de el año la estación florida ...
... de tus profetas santos
la voz no suena ya?

عهد السنة هو الموسم الزاهر
... لأنبيائك القديسين
ألما يرن الصوت؟

ولا يوجد في الانجليزية المضاف السكسي فقط:

... The hero's harp, the lover's lute ...

O wild West Wind, thou breath of Autumn's being ...

... قيثارة البطل، وعود العاشق

أيتها الرياح الغربية العاصفة، إنك لتنسفين محضر الخريف ...

ونلاحظ هنا حتى وجود المضاف، الذي يتولد عن الأداة (of) وإن كان ذلك بصورة نادرة:

Of loud Dissent the mortal terror ...

Of Nelson and the North

Sing the glorious day's renown ...

الرعب القاتل للمعارضة الصارخة ...

لنيلسون وللشمال

تتغنى الشهرة باليوم المجيد ...

أما في الألمانية فإن للظاهرة وجودا كثيرا في الشعر:

Nur durch der Augen Tür ...

Des Morgens erste Strahlen ...

عبر باب العينين فقط ...

أشعة الصباح الأولى ...

وهذه أمثلة من الفرنسية، نجدها عند بودلير:

D'un destin trop dur

Epouvantable et clair emblème!

Enviant de ces gens la passion tenace ...

De l'horizon embrassant tout le cercle ...

لقدر قاس جدا

شعار مرعب واضح!

راغبا في هؤلاء الهوى الثابت ...

من الأفق مقبلا كل الدائرة.

في الايطالية:

Tu de l'inutil vita

Estremo unico fior ...

Di giganti un esercito ...

أنت حياة التفاهة

وردت وحيدة متطرفة ...

جيش من المردة ...

في البرتغالية:

Se acaso de meu rosto a cor tostada ...

Mas teme que dos Deuses a vingança

venha punir ..... (Bocage)

مصادفة غمرت وجهي حمرة ...
ولكن خف الانتقام الذي يأتي
من الآلهة ...

ولنقف قليلا عند المثل الأخير. إذا نحن قارنا هذا التركيب بالأسلوب النثري: que a vingança dos Deuses venha punir، فإن أول ما يلفت انتباهنا أن هذا النص ينطق بشكل أسرع أو أن ذلك ينطق بشكل أبطأ، ومن ذلك يشتد الأثر المترتب على المضاف المقدم، ومعنى "dos Deuses" يصبح أكثر إلحاحا وأكثر دلالة مما قدم في الأسلوب النثري السلس، إذ يبقى في ظلال كلمة vingança، وفي دائرتها على نحو ما. وعند التقديم ينشأ زخم من المعاني، يظل خارج السياق، بل يطرأ على وجه الدقة تغيير طفيف على المعنى. أما تأخير أداة الإضافة فتشير إلى العلاقة القائمة بين الاسمين، وحين يقدم يدل على النسبة المكانية في الوقت نفسه. ويساعد على إيجاد محسوسات تصويرية، في حين أن تأخيره، لا يتضمن سوى وظيفة عقلية.

ولكي نتقدم خطوة أخرى ينبغي لنا أن نشير إلى ما يتولد عن الخاصية الإيقاعية بالنسبة إلى التأليف. ونحن لا نكتفي بالملاحظة المبهمة القائلة بأن هناك انطباعا جماليا ملائما ينشأ عن الإيقاع، إذ علينا أن نستمع ونلاحظ بدقة. فالإيقاع يضع وقفة ملموسة بعد vingança، فهي تقع في نهاية البيت. وبذلك يطرأ على هذه الكلمة أيضا تعميق في المعنى كما تم ذلك عند تقديم كلمة Deuses. ويحدث ما يشبه ذلك، عن طريق الإيقاع أيضا، لكلمة Venha، التي تقع بعد الوقفة. وهنا ينقل المعنى حتى إنه ليصبح الكلمة المحركة، في حين أن النثر ليس له سوى معنى مستقبلي. فلو قرأنا الصيغة النثرية بجانب الصيغة الشعرية لا تضح لنا أن التركيب النثري السلس المتماسك سينحل عن طريق التقديم والإيقاع، إذ تبرز بدل ذلك خاصية موحدة سامية وتتجلى قمم كثيرة: Dos Deuses /a vingança//venha/punir. وإذا نحن عبرنا عن الطاقة، التي يقتضيها المعنى بصورة مفرطة، فإن علينا أن نقول: من المكان المحيط بالآلهة يقترب شيء، هو الانتقام الإلهي، وهو يقترب بسرعة وسينزل العقاب بمن يستحقه.

وتعبر الجملة النثرية عن وضع، ونحن نستطيع فهمها في الحين بفضل تركيبها السلس، وندركها بصفتها وضعا. فإذا نحن فكرنا في الجملة التي ترد في الحديث اليومي، فإننا نلاحظ أن المخاطب لا يتصرف إلا على أساس من فهمه للوضع اللغوي بشكل ما، فيحاول أن يبعد الخطر عنه وما إلى ذلك. أما في الشعر فإن الوضع لا يتصف بمثل هذا الوضوح، ولكن الأمر لا يتم هكذا بسهولة بحيث يساعد الإيقاع على جعل التركيب اللغوي أكثر وضوحا. إنه يساعد، كما رأينا على جعل التركيب أكثر مرونة، وحتى السؤال السابق كان يسير فيما يتصل بهذه الناحية على نهج خاطئ، وكنا قد عرضناه هكذا: كيف يستطيع الإيقاع أن يتحدى التركيبات «الأكثر حرية» ويسهل فهمها في الوقت نفسه؟ إنه لا يسهل شيئا. فعن طريق هذا التركيب الخاص (تقديم المضاف) والإيقاع تمتلئ الأجزاء المفردة للجملة بزخم من المعاني، لا تتولد عنها صور رمزية، وإنما تتولد عنها على أية حال صور عاطفية غير واضحة المعالم عن مكان الآلهة وعن الانتقام، وعن مجيئه وعن عقابه. لقد انعكست العلاقة، فلم تعد أجزاء الجملة تؤدي وظيفتها بصفتها مجرد أجزاء في جملة، أي أجزاء في وضع، وإنما قرينة الجملة هي التي تمكن الأجزاء من إحداث تأثيرات خاصة. فالجملة في البيت الشعري أصغر على نحو ما من الجملة في النثر، فهي تستهدف وضعا بشكل أقل، كما أن قوة معناها أضعف. والجواب عن السؤال: لماذا ينحرف التركيب النحوي في الشعر عن التركيب النحوي المعتاد في النثر ويكون أكثر حرية منه؟ ليس مفاده أو ليس مفاده في المرحلة الأخيرة أن الإيقاع ينشأ عن طريق ذلك. إن الإيقاع، وهذا دون المساس بالتأثيرات الخاصة جميعها، التي يحدثها على وجه أكيد، لا يتغير وهو في الوقت نفسه وسيلة لا غاية. فهو يساعد على خلق تلك المحسوسات المعبرة، وعلى بلوغ ذلك العمق، الذي يضفيه على المعاني، التي هي، ويحلو لنا أن نعبر عن ذلك بشكل فج، الطاقة الأساسية للغة الشعرية. وإذا كان وجود علاقة معنوية مهما، فإن الانسجام والتسجيل المتناسق للأشياء العاطفية لا يقل أهمية عنه، وهو يظهر في مثالنا السابق من خلال التوافق بين الكلمات: خف –من مكان الآلهة –الانتقام –الاقتراب –العقاب.

5 - الأشكال النحوية

لقد وضحنا عمل المضاف المقدم في أحد الأمثلة، ونعود الآن إلى الحديث عن الوظائف، التي يطرحها علينا هذا السياق، وهي تتصل بتناول التفسير الأسلوبي وعرض الأشكال اللغوية النحوية، التي لم نتعرض لها عند الحديث عن «الصور الشعرية».

إذا كانت الدراسة الأسلوبية قد انطلقت من درجة الكلمة في الأصناف النحوية المطابقة لدرجة الكلمات المحددة، فإننا نستطيع هنا أيضا أن ننطلق فيما يتصل بالقواعد اللغوية من المفاهيم النحوية مثل الفاعل، والفعل، والمفعول، والظرف وغير ذلك.

لقد لاحظ الباحثون عندما درسوا الفعل أن مارتين أوبيتس، الذي يتصدر شعره عصر الزخرفة، كثيرا ما كان يتجنب استعمال الفعل المصرف ويستعمل مكانه فعل الكينونة المساعد بالمعنى الحاضر. ولذلك فإن شكل الجملة المنطقية الحكمية يعد عنده خاصية في تركيب الجملة. وكانت هذه الملاحظة منطلقا إلى تحديد السمات الأسلوبية لتقليد الطراز الكلاسيكي كما أدت إلى تحديد «الكلاسيكية السابقة لعصر الزخرفة» (ر. ألوين).

وتعتبر تعدية الأفعال اللازمة خاصية أسلوبية غريبة في لغة عصر الزخرفة وفي لغة الشاب غوته وكذلك في لغة شعراء العاصفة والاندفاع.

Gedanken Gottes, welche der Ewige,
der Weise itzt denket!...
Wenn er Gedanken winkt!
Stammelt dein hohes Lob ...

أفكار الإله، الذي هو الخالد،
الحكيم الذي يفكر اللحظة! ...

عندما يومىء بالأفكار!
يغمغم ثناؤك السامي ...

إلا أن هذا الأسلوب استعمل أيضا في عصور أخرى وفي لغات أخرى كذلك. وإننا لنجد هذا البيت عند أبرع شعراء المدرسة الرمزية البرتغالية، وهو ماريو دي سا-كرنيرو (Mario de Sa-Carneiro 1916-1890)

Nada me expira jà, nada me vive ...

لا شيء يميتني، لا شيء يحييني ...

والمضارع المنصوب يندرج ضمن ميادين البحث الصعبة. فهو يمتنع على أخر قاعدة في كل اللغات، والتناقضات بين ما تحدده القواعد النحوية وما تستعمله الطبقات الاجتماعية المختلفة في الحياة اليومية كبيرة جدا. ولا بد من معرفة جيدة باللغة، ولا بد من إحساس لغوي كذلك لإدراك طريقة المؤلف الخاصة في استعمال المضارع المنصوب والتأثيرات التي يتوصل إليها عن طريقها. ويعتبر المضارع المنصوب ذا أهمية متنوعة في الدراسة الأسلوبية، فهو الصيغة، التي يتكشف فيها الموقف الشخصي من الأوضاع وما يرافقها من التطلعات المنتظرة. ويكفي أن نغير منصوبات الفعل المضارع الغريبة في شعر ريلكه مثلا لنشعر بما لهذه الصيغة من أثر قوي:

Erde, du liebe, ich will. O glaub, es bedürfte
Nicht deiner Frühlinge mehr ...

أيتها الأرض، أيتها الحبيبة، أريد، صدقيني
ما من حاجة ثمة لأربعائك ...

ومن مميزات ريلكه أنه يتجنب الوصف «العادي» لصالح المنصوب، وذلك عن طريق «لكان»:

Und wissend, wie sie seiner Trauer trügen ...
Ist doch von ihrem Weiss und ihrer Röte
Nicht mehr gegeben, als dir einer böte,
Wenn er von seiner Freundin sagt ...

وعلى معرفة بطريقة خداعهم لحزنه ...
فهو من بياضها وحمرتها
لم يقدم أكثر مما لو قدمه لك آخر،
حين يقول عن صديقته ...

وتكتسب دراسة الدرجات الزمنية أهمية خاصة في الفن القصصي، فاللغات الجرمانية تستخدم الماضي الاستمراري زمنا للقص، إلا أن هناك أزمنة أخرى تظهر في القصص الألمانية إلى جانب الفعل الماضي. وإذا كان الماضي الأتم يستعمل في رواية الزمن السابق، أي رواية ما وقع قبل زمن القص من أحداث وما ترتب عليها من أوضاع، فإنه يبدو في الحقيقة أقل أشكالا، ولكنه يغدو ذا معنى كبير في الحين عندما يكون الحديث عن الزمن السابق بالنسبة إلى كلايست (مثلا في بداية «زلزال في الشيلي)، الذي يتنقل بين الماضي الأتم والماضي، إذ يضيع السياق الزمني بصفته زمنا سابقا. فالقاص ينفعل عند القص بالحدث الذي يجابهه، حتى إنه لينسى ما سبق قبل ذلك ويورده مباشرة من زمن قريب، وهذه ظاهرة مهمة في موقف القاص على الإطلاق.

ويظهر المضارع إلى جانب الماضي الأتم، ولا ينبغي أن يخدعنا التشابه الخارجي عن وظيفتين مختلفتين تماما. ذلك أن الحاضر يمكن أن يكون حاضرا «فعلا» بمعنى أن القاص يقطع سرده للأحداث السابقة ويتحدث من حاضره القصصي. هذا ما يفعله مثلا قاص «روميو وجولييت في القرية» في اللحظة التي تقع فيها المعركة بين الفلاحين المتعادين المنحطين: «ليس من اللطافة ولا من الأدب أن يتخاصم عادة رجلان رزينان ...» وفي القصة انقطاعات كثيرة من هذا النوع، وهي تعبر عن بعد

القاص وتأكيده لوجهة نظره، وحيطته وسكينته في موقفه القصصي. وهي تزيد في الوقت نفسه من مألفة النص، التي تنطلق ابتداء من الجمل الأولى للقصة. وهناك في مقابل ذلك حاضر «غير فعلي»، ويطلق عليه اسم المضارع التاريخي PRASENS HISTORICUM. وهنا يبدو لنا أن القاص تخلى عن وجهة نظره الارتدادية وأن الحدث سيطر عليه إلى درجة أنه يرى نفسه في الحاضر المروى. ولا نعثر على الماضي التاريخي في رواية «روميو وجولييت في القرية»، ومن السهل أن نعرف أنه لا يتلاءم مع وجهة نظر القاس الثابتة. ويكثر كنوت هامسون (Knut 1952-1859) Hamsun من استعمال ذلك بشكل غريب، وتبدو في كتاباته خصائص أسلوبية أخرى تدل على عدم ثبوت الموقف القصصي عنده.

ونصادف في النهاية الماضي التام إلى جنب الماضي الاستمراري. وها نحن نقدم مثلا على ذلك من أشهر الأمثلة، التي استعملت في الدراسات الحديثة أيضا، لتحديد القيم الأسلوبية في الماضي الاستمراري والماضي التام: تنتهي قصة «فيرتر» على هذا المنوال: «وفي الليل أمر في حوالي الحادية عشرة بدفنه في المكان الذي اختاره لنفسه. وتبع العجوز والأولاد الجنازة، ولكن ألبيرت لم يستطع ذلك. وكانوا خائفين على حياة لوته، وحمله العمال. ولم يصاحبه أي رجل من رجال الدين». إن القفز إلى الماضي التام يصبح أكثر غرابة عندما نضع نهاية أخرى بجانب هذه النهاية. تنتهي قصة «اللقيط Findling» لكلايست بما يلي: «عندما أخبر البابا بذلك أمر بإعدامه بدون غفران، ولم يرافقه أي قسيس، وعلقوه في صمت مطبق في ميدان الشعب».

وبذلك يبقى كلايست في حيز الحادثة المروية تماما. وعندما يغير قاص فيرتر الماضي التام، فإننا نحس في ذلك بعداً «يضع الماضي التام نفسه فوق أرضية الحاضر ويرنو من ها هنا إلى مكان آخر بصورة واعية». هكذا يحدد هـ. صايدلر H. Seidler معناه متفقا في ذلك مع علماء اللغة (علم الأسلوب العام ص 141). وعندما يواصل طبعا تحديد قيمته الأسلوبية في هذا الموضع بأن غوته «متأثر داخليا» عن طريق «التجربة» المعروضة ومهدد بـ«الهزيمة» بواسطة هذا العمق الروحي، فإن هناك سلوكا ينتج عن ذلك. فليس غوته أولا هو الذي يتكلم، وإنما الذي

يتكلم هو القاص أو ناشر «القصة» المقرر. وما هي «التجربة» التي يصورها ها هنا؟ وما الذي يهدده بالهزيمة حتى يتحتم عليه أن «ينقذ» نفسه؟

إن مضمون الخاصية الأسلوبية لا يحدد عن طريق المضامين الانفعالية (التي يستطيع المرء أن يركبها كما شاء) وإنما يحدد عن طريق الشكل اللغوي، الذي يجب أن ينظر إليه في وضعه داخل السياق. فالقاص (والقارئ) يبتعد عن الحدث بالعودة إلى رواية (أو قراءة) صيغة الحاضر عن طريق الماضي التام بصفته وجهة نظر خاصة. فهناك تكثيف طرأ على العمل، الذي بلغ ها هنا نهايته وأسقطه من يده قارئ الجملة الأخيرة. ولكن البعد يزيد من وحدة فيرتر، فألبيرت ولوته لا يرافقانه في مشواره الأخير، وكذلك الموظفون من حراس الكنيسة، ولا نرافقه نحن، القاص والقراء، أيضا، فنبتعد عنه ونتركه وحده كما كان دائما وحده. فالجملة الأخيرة توجز، وهي تفصلنا بوصفنا حاضرين، مرة أخرى الحادثة كلها والشخصية كلها. وينبغي لنا أن نضيف في الحين أن هذا الأثر ليس مصدره الماضي التام فقط. فبناء الجملة الأخيرة (وهذا إضافة إلى ما تعبر عنه)، وترتيب الكلمات، وتكثيفه «هو» عن طريق تكرار الصدارة في النهاية بالذات، يزيد من حدته بحيث أن ضمير «الغائب» لا يعود نحويا على الاسم «الجثة»، وإنما يستدعي سياق شخصية فيرتر (وهذا مثال يعبر عن مدى قوة ما تثيره اللغة الشعرية)، وكل هذا يحدث أثره بمساعدة الدرجة الزمنية، التي لا يكون لها هي الأخرى مفعولها التام إلا عن طريق ذلك.

لم يكن لنا بد من إثقال هذه الدراسة عن طريق إثارة مشاكل هذا النص كله ومراعاة مكانته في العمل برمته. وإنه ليكشف لنا من خلال ملاحظتنا لأشكال لغوية مفردة أننا لا نزال في المناطق الأولى وأن كل المجهودات، التي تسعى إلى تحديد فعاليات مثل هذه الأشكال، مفيدة وضرورية، إلا أنها تظل مع ذلك مؤقتة، إذ ما هي إلا تمهيد لدراسة أسلوبية تركيبية. ومن هنا لا يجوز لنا أن نستعمل النتائج المتوصل إليها في دراستها دراسة خارجية.

لقد ظهرت أهمية الملاحظات المتعلقة بالدرجات الزمنية خارج الفن القصصي. فقد لوحظ مثلا في مسرحيات كالدرون الميل إلى استعمال الماضي التام بدل الحاضر المنتظر، إلا أن هذا الميل قد لوحظ في اللغة الإسبانية عموما.

ويكفينا في الشعر الغنائي أن نورد مثالا قصيرا، تتحقق فيه مفاهيم الدرجات الزمنية التركيبية، وسوف نؤجل مناقشتها إلى ما بعد (تنظر ص 323) والأمر يتعلق ببضعة أبيات من قصيدة مالارمي «شبح Apparition»:

J'errais donc, l'oeil rivé sur le pavé vieilli,
Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours ...

هائما كنت إذن مشدود العين إلى البلاط القديم،
عندما ظهرت لي ضاحكة في الشارع وقت المساء
وكانت الشمس تضيء شعرك
فخلتني أرى الجنية مرتدية قبعة الصفاء
التي عبرت قديما في نومي الجميل أنا الطفل
المدلل، تاركة على الدوام...

فهذا الوصف من الدرجات الزمنية يبدو وكأنه إشارة سابقة إلى بروست، الذي يصبح عنده الرصف الزمني مميزا بدرجة أكبر:

"Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: (Va avec le petit). La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité, ils n'ont jamais cessé, et c'est seulement parceque la vie se tait maintenant ..".

«منذ مدة انقطع أبي أيضا عن أن يقول لأمي: (امضي مع الصغير). إن إمكانية ساعات من هذا النوع لن تولد بالنسبة إلي أبدا. على أنني بدأت من جديد منذ مدة وجيزة ألتقط بشكل جيد، عندما أستمع، الاختناقات، التي كانت لي القوة على حبسها أمام أبي، والتي لا تنفجر إلا عندما أجد نفسي وحدي مع أمي. إنها لم تنقطع في الواقع أبدا. وما حدث ذلك إلا لأن الحياة تسكت الآن ...». إن خاصية أسلوبية من هذا القبيل لتفرض نفسها بوصفها منطلقا على كل محاولة لدراسة أسلوب بروست واستعمال كلمة «في الواقع» في هذا النص تشير في الوقت نفسه إلى أننا لانعدم إحداثية أفقية (بعدا أفقيا كبيرا) حيال هذه الوفرة من الدرجات الزمنية في هذا العالم.

وتقودنا هذه الملاحظات المتعلقة بالدرجات الزمنية إلى حلقة من المسائل، جلبت انتباه اهتمام الدارسين اللغويين في العصر الحديث بالذات. وهي الأصناف المتصلة بوقوع الحدث (وكذلك المتصلة منها بأصناف الهيئة). إن الأفعال في اللغات الجرمانية تتضمن بواسطة أشكال خاصة، وضعا خاصا بالترتيب الزمني، يتمركز في حاضر المتكلم. ومن هنا يصبح ما هو سابق ماضيا وماهو راهن مستقبلا ويتضمن وقوع الحدث في الوقت نفسه الفترة المرحلية في الترتيب الزمني بحدوثه هو ذاته كما لو أن هناك مثلا بداية حدث أو استمراره أو نهايته. ولعل معنى الفصل ينضوي على وقوع الحدث، ففعل «ازدهر» مثلا يعبر عن وضع مستمر سواء ألحق الحدث بالحاضر أو بالماضي أو بالمستقبل. وكذلك يبدو فعل «ذهب» بناء على معناه استمراريا. إلا أن هناك في الألمانية أحداثا مختلفة يمكن أن يشار إليها عن طريق ذلك. وتبرز هذه الخاصية في الألمانية بشكل واضح عند النظر إلى اللغة الأخرى، أي عند الترجمة. فكلمة «يسير Er geht» لها ثلاثة معاني. 1 - وقوع حدث مستمر (يسير عبر المدينة)، 2 - استهلالي (بمعنى بداية الحركة)، 3 - نهاية الحدث (في الحديث مثلا: «تعال معنا مساء اليوم إلى المسرح! يقول فريتس أن المسرحية جميلة جدا، هو يذهب ...)، والتشابه في الجرس ظاهري فقط بطبيعة الحال. وعن طريق العلاقة والتغيرات الصوتية والنبر وغير ذلك يصبح المقصود واضحا وضوحا تاما

بالنسبة إلى كل المعاني، مع أن التعبير يخلو من العناصر الدلالية للشكل (وبشكل أدق تخلو من التثبتات الكتابية). وليست اللغات الأخرى في حاجة إلى مثل هذه العناصر الدلالية للشكل أو إلى أفعال أخرى على الإطلاق (وقوع الحدث الاستهلالي يفهم مثلا من «سافر partir» في الفرنسية، و«غادر to leave» في الإنجليزية. وتتوفر الألمانية طبعا على إمكانية كبيرة للتغلب على مشكل الفعل عن طريق السوابق. إذا كان فعل «ازدهر blühen» يدل بشكله البسيط على الاستمرار (استمراريا). فإن السابقة "er" تدل على بداية الحدث (أي أنها استهلالية). وتدل السابقة "ver" على نهايته (نهاية الحدث). وها نحن نقدم مثلا على ذلك، لنوجه الانتباه إلى المعنى الأسلوبي لأصناف وقوع الحدث، قصيدة لغوته:

Trost in Tränen

Wie kommts, dass du so traurig bist,
Da alles froh erscheint?
Man sieht dirs an den Augen an,
Gewiss, du hast geweint.

"Und hab ich einsam auch geweint,
So ists mein eigner Schmerz,
Und Tränen fliessen gar so süss,
Erleichtern mir das Herz."

Die frohen Freunde laden dich:
O komm an unsre Brust!
Und was du auch verloren hast,
Vertraue den verlust.

"Ihr lärmt un rauscht und ahnet nicht,
Was mich, den Armen, quält,

Ach nein, verloren hab ichs nicht,
So sehr es mir auch fehlt."

So raffe denn dich eilig auf!
Du bist ein junges Blut.
In deinen Jahren hat man Kraft
Und zum Erwerben Mut.

"Ach nein, erwerben kann ichs nicht,
Es steht mir gar zu fern.
Es weilt so hoch, es blinkt so schön,
Wie droben jener Stern."

Die sterne, die begehrt man nicht,
Man freut sich ihrer Pracht,
Und mit Entzücken blickt man auf
In jeder heitren Nacht.

"Und mit entzücken blick ich auf
So manchen lieben Tag;
Verweinen lasst die Nächte mich,
Solang ich weinen mag."

السلوى في الدموع

كيف حدث أن تكون حزينا جدا،
والكل يبدو جذلا؟
يلاحظ في عينيك
أنك يقينا بكيت.

«إن كنت قد بكيت وحيدا
فذاك هو ألمي الخاص،
والدموع تساقط بعذوبة كبيرة
وتخفف عن قلبي.»

الصحب المبتهجون يدعونك:
تعال إلى صدورنا!
وكيفما كان ما أضعته،
اتكل على الضياع.»

«انكم تصخبون وتهدرون ولا تحزرون
ما يناله العذاب مني، أنا المسكين.
كلا، ما من شيء أضعته،
مهما نقصني ذلك.»

انهض وقف على قدميك إذن!
فأنت دم يافع.
للإنسان في سنك قوة
وجرأة على الكسب.

«كلا، لا أستطيع أن أكسب شيئا،
فبعيد هو الكسب عني جدا.
يقيم عاليا جدا، ويلتمع في جمال عظيم
كذلك النجم في الأعالي.»

النجوم لا مطمح للإنسان فيها،
وهو يبتهج لروعتها،
وينظر لروعتها مفتونا
في كل ليلة مضيئة.

«وبفتون أنظر إلى
بعض الأيام الجميلة،
فاتركوني أبكي في الليالي
ما دمت قادرا على البكاء.»

يمكننا أن نقول إن القصيدة كلها تقوم ظاهريا على تعارض متحدثين، وداخليا على تعارض وقوع حدثين. فلدينا السوابق الاستهلالية (er) (يبدو erscheint، وسهل erleichtern، وكسب erwerben) و «- ent» (فتن entzücken) وتنتمي إليها أيضا ما ركب مع السابقة "auf" (قام aufraffen، ونظر إلى أعلى aufblicken) من جهة، ولدينا من جهة أخرى التركيبات، التي تدل على نهاية الحدث بواسطة السابقة "ver" (وثق vertrauen، وأضاع verlieren، وبكى verweinen). ولا يمكن أن يكون البكاء مؤثرا جدا إلا بسبب التعارض السابق المستمر، وهو النهاية، أي المركز بشكل محدد. (وتظهر لنا النهاية في الوقت نفسه أن الأفعال الاستهلالية تنتمي إلى النهار وأفعال نهاية الحدث تنتمي إلى الليل، وهو تركيز تصويري رائع للتعارض كله وقرينة كونية تبرز النمط الغوتي الحق).

واستعمل الزمن في القصص الإسبانية استعمالا قريبا، جرت بسببه مناقشات حية، ويقوم على المزج بين الأزمنة بحيث يمكن أن يصل الأمر إلى تركيب جمل على الشكل التالي: «شاهقون هم ويلتمعون altos son y relucian و«كلهم يأكلون من مائدة واحدة، وكلهم أكلوا من خبز واحد todas comen a una mess, todas comian de un pan». ونقدم نموذجا لهذا السياق بداية قصة رودريغو المملكة الضائعة El reino perdido:

Las huestes de don Rodrigo
desmayaban y huían
cuando en la octava batalla
sus enemigos vencían.
Rodrigo deja sus tiendas
y del real se salía,
solo va él desventurado
sin ninguna compañía;
el caballo de cansado
ya moverse no podia,
camina por donde quiere
sin que él le estorbe la vîa.
El rey va tan desmayado
que sentido no tenía ...

قوات الدون رودريغو
خارت قواها وولت هاربة
حين انتصر عليه في المعركة
الثامنة أعدوه.
كان رودريغو قد خرج
من مضارب الخيام
ومضى المسكين بمفرده
من غير أية رفقة
ولم يستطع الجواد الحركة
لما عاناه من تعب
وسار إلى حيث يريد

دون أن يعرقله الطريق.
ويسير الملك خائر القوى
حتى إنه لم يعرف له اتجاه!

عندما يتطابق المسند إليه والمسند تتولد عن ذلك حالات، تتأرجح فيها اللغات بين الشكليات النحوية والتطابق المنطقي. فهناك في الفرنسية «إنهم هم c'est eux إلى جانب ce sont eux»». ويوجد ما يشبه ذلك في معظم اللغات، فإلى جانب «مجموعة كبيرة من الناس جاءت» يمكن أن نقول أيضا «مجموعة من الناس جاءوا».

والأغرب من ذلك هو تلك الحالة، التي تنزاح فيها الخاصية المنطقية مثلما تنزاح الخاصية الشكلية من أجل خاصية ذات طبيعة أكثر انفعالية، يهتم بها الآن طبعا علم الأسلوب. وهي حالة تظهر غموض شكل لغوي على أوضح ما يكون، وقد أطلق على هذه الظاهرة اسمان يناقض أحدهما الآخر، وهما «جمع الفخامة وجمع التواضع Plural majestatis وPlural modestiae»، وفي الحالتين كلتيهما يتعلق الأمر بتعويض المفرد المنطقي والشكلي المنتظر بصيغة الجمع. إلا أن هناك وظيفة أخرى تنضم إلى الوظيفتين المتناقضتين. فـ «نحن» التي يخفي بها القاص أناه (ذكرنا أن ...) تقوي الارتباط بالجمهور الذي يضعه القاص إلى جانبه ويحمله معه المسؤولية.

والإكثار من استعمال النعت ATTRIBUT سيبقى دائما خاصية أسلوبية لافتة للانتباه، إلا أنه من واجبنا أن نأخذ بعين الاعتبار الطرق المختلفة لظهور النعت، الذي يمكن أن يكون صفة واسما وجملة موصولة وغير ذلك.

وقد تنبهت العصور القديمة إلى «صورة» من صور التعبير، وهي التقديم والتأخير HYPERBATON. ونحن نفهم من ذلك تركيبا يختلف عن المألوف. إلا أن تثبيت «المألوف» يثير في بعض الأحيان صعوبة من جهة، وتنضوي تحته ظواهر كثيرة من جهة أخرى. وقد سبق لنا أن تعرفنا على بعض ظواهر التقديم والتأخير:

تقديم المضاف، وفصل الاسم عن أداته، والضمير والنعت كما ورد ذلك في الزخرفة الفونفورية وصادفتنا هناك تراصفات شعرية متوازية.

ومن بين الخصائص الأسلوبية، التي يسهل التعرف عليها وتذكر عادة في باب التقديم والتأخير، وهي خاصية القلب Inversion، أي تغيير المسند والمسند إليه. وتختلف مواقف اللغات المفردة من السماح بالقلب وعدمه، إلى درجة أن خاصية أسلوبية كهذه يمكن أن تكون غريبة في عمل فني، ولكنها تعتبر شيئا معتادا في عمل فني من أدب أخر. وقد درس القلب في قصة ثربانتيس «الغجرية La Gitanil-la» دراسة منتظمة مهمة.

ونفرق عند ربط العمل بين نموذجين الإرداف PARATAXE الإتباع HY-POTAXE، والإرداف هو ترتيب الجمل على التوالي، والإتباع يشكل الجمل ويتميز الشعر الشعبي في كل اللغات بسيطرة الإرداف عليه، وهذا نموذج من «أغنية الصديق Cantiga de amigo» البرتغالية:

Foi-se o nomorado,
madre, e non on vejo;
e vivo eu coitado,
e moiro con desejo.
Torto mi ten ora
o meu nomorado ...

مضى الحبيب بعيدا،
يا أماه، ولست أراه،
وأنا أعيش في حزن،
وأموت شوقا،
لقد أساء معاملتي
حبيبي ...

وهذا نموذج من قصة شعرية انجليزية:

There where two sisters sat in an hour;
There cam a knight to be their wooer.

He courted the eldest with glove and ring,
But he lo'ed the youngest abune a'thing.

The eldest she was vexèd sair,
And sair envie her sister fair,
Upon a morning rair and clear,
She cried upon her sister dear:

"O sister, sister, tak' my hand,
And let's go down to the river-strand."

She's ta'en her by her lily hand,
And led her down to the river-strand.

The youngest stood upon a stane,
The eldest cam' and push'd her in ...

أختان جلستا قرب جدول
فأقبل عليهما فارس متوددا

غازل الكبرى بقفازه وخاتمه،
لكنه أحب الصغرى دون مقابل.

ناكدت الكبرى سير بعنت
ولسير رغبة في اختها الوسيمة.

وفي صباح مشرق جميل
صرخت باختها العزيزة:

«يا أختي، يا أختي، خذي بيدى
ولننزل إلى شاطئ النهر.»
أخذت بيدها الزنبقية
وقادتها إلى شاطئ النهر
وقفت الصغرى فوق حجر
فجاءت الكبرى ودفعت بها فيه ...

ولكل الأمور ليست واضحة إلى هذا الحد بحيث يمكن اعتبار الإرداف دائما سمة من سمات الأسلوب الشعبي. وإنه لمن الخطأ الكبير اعتباره علامة على السذاجة الفكرية ونقصا في القدرة على التنظيم والترتيب، رغم أنه يؤدي وظيفته بهذه الصورة. على أنه من المؤكد أن ذكاء القيصر لم يكن أقل من ذكاء تيتوس ليفيوس (59 ق م – 17 ب م). وكذلك الأمر بالنسبة إلى الإتباع، الذي يمكن أن يكون مرة دليلا على المتانة الفكرية وقوة الإدراك، فنعرف كيف نفرق في وضع من الأوضاع بين الأمور الأساسية والأمور الثانوية ونكتشف طبيعة القرينة. وبهذه الصورة نفسر كثرة الإتباع في النصوص العلمية. وتوجد حالات من هذا النوع في النصوص الراقية، وعلى هذا النحو يفسر شبيتسر (– Spitzer) بناء الجملة عند غونغورا: «إن التكثيف النحوي (جمل ثانوية متنوعة، وتوابع وجمل معترضة) ماهو إلا رمز إلى الاختلاط في عالم يسوده الشعر: مأساة النظم نفسه. وهذه السيطرة على العالم وتنظيمه ينعكسان في ضياع الشاعر في متاهات جمله، ولكنه يعرف كيف يخرج من ذلك ... إنه يحتفظ بالقيادة والإشراف». وقد وافق دا ماسو ألونسو على هذا التفسير.

على أن تركيبات الجمل وتكثيفاتها يمكن أن تتم لأسباب أخرى أيضا وتكون لها وظائف أخرى. وهكذا فسرت الجمل المعقدة للكاتب المسرحي هاينريخ فون كلايست على أنها علامة على الكلام المضطرب المتروك للحظة الزمنية. وقد وجد لهذا سند في مقالة كلايست نفسه عن «الإنجاز التدريجي للأفكار عند الحديث». ونقدم نموذجا لهذا التكثيف من مسرحية «بنتسيليا Penthesiles» لكلايست:

Ein neuer Anfall, heiss, wie wetterstrahl,
Schmolz, dieser wuterfüllten Mavorstochter,
Rings der Ätolier wackre Reihen hin,
Auf uns, die Wassersturz, hernieder sie,
Die unbesiegten Myrmidonier, giessend.

هجمة جديدة، حارة، كلمح العاصفة،
ذابت، لابنة مافور الغاضبة،
وحول ذلك صفوف الإيتوليين الجريئة،
علينا، كانهيار الماء، نزلوا
هم المردموديون الظافرون انصبابا.

وشبيه بذلك التركيب الآتي في نهاية «منتصف الليل Minuit» لجوليان غرين (Julian Green – 1900): Il lui semblait, au contraire, que le sol, les buissons sauvages et les grandes roches qui déchiraient la brume, tout montait vers elle, d'une seule poussée, avec une vitesse atroce et un vaste balancement de droite à gauche, comme si la terre était ivre."

«لقد ظهر، على العكس من ذلك، أن الأرض، والأدغال الموحشة والصخور الكبيرة، التي كانت تمزق الضباب، تصعد كلها نحوها، دفعة واحدة بسرعة رهيبة واهتزاز واسع يمينا وشمالا كما لو كانت الأرض سكرى».

وإنه لمن المفيد أن يكون الدارسون قد توصلوا عند دراستهم للإتباع عند بروست إلى اكتشاف اتجاهين تعبيريين مختلفين متوازيين. وقد أشار أحد الاتباعيين بطريقة بنائه إلى «هدوء الحكيم، الذي ينظر إلى العالم من عل.» (شبيتسر)، إلا أن أخر أشار بالذات إلى «عصبية» تبحث عن الإتباع، وتضيع ثم تتوصل إليه عن هذا الطريق. وهذا مثل عن هذا النوع الثاني مستمد من رواية «من جانب منزل سوان Du côté de chez Swann »:

Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur les gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir."

«ولكن، عندما لا يستمر شيء من ماض قديم، بعد موت الكائنات، وبعد تدمير الأشياء، وحدها، أكثر ضعفا، ولكن أكثر صلابة، وأكثر تجريدا، وأكثر استقرارا، وأكثر إخلاصا، وتبقى الرائحة والمذاق مدة طويلة، كالأرواح، يتذكر وينتظر ويتأمل فوق أنقاض كل ما تبقى، ويحمل دون ثني، فوق قطرة دقيقة جدا، البناء الواسع للذكرى».

وليس من النادر أن نجد في هذه «اللحظة الأسرع» شكلين نحويين خاصين ينتجان عن الحديث، الذي يتم عن مسافة قريبة. والأول هو الفصل ANAKOLUTH، ففي وسط الجملة تتخذ الأفكار اتجاها أخر، يجعل التركيب المبدوء به لا يستمر بشكل مطابق. وقد لوحظت هذه الظاهرة بصفتها وسيلة للإحياء أو بعث الروح في محاورات أفلاطون. ومن المعقول أن يكثر الفصل في المسرحية، التي يصاحب الحديث فيها حماسة وانفعال. ويكفينا مثالان، يعتبران ميزتين عند كلايست بالذات:

Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reissend,
Den Zahn schlägt sie in seine weisse Brust ...
Ich streck, in unaussprechlicher Bewegung,
Die Hände streck ich aus ...

وتضرب، نازعة ذرعه عن جسده،
السن تضربها في صدره الأبيض ...
وأمدٍ، بحركة لا يمكن التعبير عنها،
يدي، أمدهما ...

أما الشكل الثاني، الذي يبرز من اللحظة عند الكلام قبل كل شيء، فهو إيجاز الحذف ELLIPSE، وإذا نحن نظرنا إليه من الخارج، فإننا نلاحظ أنه ينقصه جزء من الجملة: «قصة جميلة» عوض «هذه قصة جميلة». وقد أشارت الفلسفات اللغوية إلى أن إيجازات الحذف ليست موجودة بالمعنى الحقيقي. فليس ثمة من حاجة إلى إتمام شيء، مادام لم يترك شيء في حقيقة الأمر. والحق أن ذلك يقوم على أن أجزاء أخرى من الجملة تعبر عن الناقص خارجيا. فقد ظهر في هذا الاقتباس تناقض بين النحو المدرسي الجامد واللغة الحية. وقد لعبت المفردات في الجمل المفردة الشهيرة من طراز «النار!»، «النجدة!» دورا كبيرا في مناقشات الفلسفة اللغوية في الفترة الأخيرة. وإننا لنعثر في غالب الأحيان على أمثلة لإيجازات الحذف في الأدب في كل مكان يتم التعبير فيه عن الحديث اليومي المباشر.

وعلى أية حال فإن علينا أن نسلم بأن هناك بعضا من إيجازات الحذف تتضمن إضافات صامتة. وتتسم بها بالدرجة الأولى اللهجة المحلية، التي لا تؤدي الأشكال فيها وظيفتها الأمثل «اثنين من عشرة»، على الشكل الصحيح، لأنها تتم من الموقف. فهناك تتمة تحدث فعلا. و«اثنان» يمكن أن يكونا بطاقتين أو كأسين يحتويان على مشروب أو حلويات أو أي شيء آخر، والعشرة تعني في كل بلد شيئا مغايرا. وهكذا يتضح لنا بسرعة الفرق الأسلوبي بين إيجازات الحذف في لغة المسرحيات الاجتماعية –ولنضع هنا نموذجا آخر في مقابله– وإيجاز الحذف التالي من

مسرحية بنتسيليا:

Oh! -- deinen erznen Wagen mir herab:
Wo zu der Städte Mauern auch und Tore
Zermalmst, Vertilgergott, gekeilt in Strassen,
Der Menschen Reihen jetzt auch niedertrittst;
Oh ! deinen erznen Wagen mir herab: ...

أوه. — ارسل إلي عربتك الحديدية تحت:
لتدمر أسوار المدن إلى جانب الأبواب،
أيها الإله المبيد، متضاربة في الشوارع
هي صفوف الناس التي تدوسها الآن،
أوه. ارسل إلي عربتك الحديدية تحت: ...

أما فيما يخص أصناف الجمل SATZARTEN فقد توصلت الدراسة اللغوية إلى حصر الأشكال والوظائف الممكنة. ولعل البحث الأسلوبي في أنواع الجمل سيصل إلى طريق يقودنا إلى مراكز القوى التركيبية العميقة، التي تكمن في العمل الفني، ومن هنا زعمت بعض الدراسات أن شعراء عصر التنوير كلها يكثرون من استعمال الجمل الفرعية والنهائية السببية، وذلك بشكل يناقض ورودها في الألمانية في مراحل أخرى. وقد تولت كذلك بعض الدراسات تفسير تراكيب الفصل والمطابقة في أعمال بعض كتاب المسرح على أنها ظاهرة موقف مسرحي جوهري (ا. شتايغر). أما الشكل الداخلي للقصيدة بوصفها دعاء فيظهر عن طريق أفعال الأمر، بينما تفضل القصة الجمل الخبرية.

إن مثل هذه الدراسات، التي لا تزال قليلة نسبيا، تقودنا إلى اتجاهات أخرى تقودنا إلى الشكل الداخلي للعمل، والأسلوب الشخصي، والتساؤل عن أسلوب الفترات الماضية والأنواع الأدبية وغير ذلك. ولسوف يساهم التاريخ اللغوي في

دراسة هذه الموضوعات، فهناك أنواع مختلفة من تراكيب الجمل تتطور أمامنا في الزمن التاريخي. فاللغات كلها تقريبا تظهر لنا أن أدوات الوصل، التي تتصدر الجمل الفرعية السببية، يعود أصلها إلى مناطق أخرى أغلبها زمني (بما أن puisque, comme, como, weil, da, since إلى آخره).

وهناك شكل لغوي ظهر جديدا في النثر الحديث بصفته خاصية أسلوبية، أثار مناقشات حيوية بين علماء اللغة في القرن العشرين، شارك فيها علماء الأسلوب أيضا. ويتعلق الأمر هنا بما يسمى الكلام المعيش ERLEBTE REDE. ولا يعده ش. بالي من الصيغ اللغوية، وإنما يعده من الصيغ الفكرية، يفهم منه شيء آخر غير ما يعبر عنه الشكل اللغوي. وقد وقع في تناقض بطبيعة الحال عندما تعرض لتفسير هذه الظاهرة.

والكلام المعيش يقع بين الحديث المباشر وغير المباشر. «هل ينبغي لي اليوم أن أذهب إلى المسرح؟» -يستطيع قاص أن يعبر هكذا مباشرة عن فكرة أحد شخصياته ويقيم بذلك صلة متينة بين الشخصية والقارئ. أما في التعبير غير المباشر فإنه يمسك العنان في يده بقوة ويتوسط بصورة ملحوظة بين القارئ والشخصية: «وفكر، هل ينبغي له أن يذهب في المساء إلى المسرح». إذن فإن الكلام المعيش يقع في الوسط: «هل ينبغي له أن يذهب في المساء إلى المسرح؟» فكأنما نقل الموقف القائم إلى روح الشخصية، مما يجعل القارئ يساهم بصورة مباشرة تقريبا في الحياة الداخلية. ومع ذلك فحين يبدو أن الشخصية تقول كل كلمة أو تفكر فيها، فإن القاص لا يختفي تماما: إنه يبقى ملموسا في صيغة الغائب. فالكلام المعيش يصلح، كما نرى، لعرض الأفكار، التي لا يتم التعبير عنها، ونُتَف الأفكار، وأحاسيس الحياة الداخلية الدقيقة. ويدل الاهتمام بالأحداث «النفسية»، التي اتسم بها الفن القصصي في العقود الأخيرة، على المنزلة الأثيرة التي يحظى بها عند الأدباء. والواقع أن هذا النوع من الفن القصصي كان له، انطلاقا من تاريخ اللغة، وجوده أيضا في آداب العصور الوسطى وحتى في الأدب اللاتيني.

ويعود ظهوره في شكله الجديد إلى جين أستين (Jane Austen 1817-1775) قبل كل شيء. على أن الدفعة الحاسمة جاءت مع المدرسة الطبيعية. ففي قصة «آدم

الإنسان Adam Mensch» لهيرمان كونرادي (H. Conradi 1890-1862) وحواري Apostel» لغيرهارت هاوبتمان الشيء الكثير من ذلك. (وتمت في الوقت نفسه تجربة الحوار الداخلي بصفته شكلا سرديا يغطس فيه تماما في تيار الوعي stream of consciousness للشخصية. وإذا كان قد ذكر كثيرا أن دوروثي ريشاردسون (Dorothy Richardson 1907-1873) وجيمس جويس (1941-1882 James Joyce) قد اخترا هذا النوع من السرد، ففي الإمكان الاعتراض على ذلك بأن آرثور شنيتسلر (Arthur Gehnitzler 1931-1862) قد كتب قصصا كاملة على أساس الحوار الداخلي (الضابط غوستل Leutnant Gustl 1900). طبعا ليس بهذا النوع من الرخاوة اللغوية البالغة كما هو الأمر هناك، -ينظر الفصل الأخير من أوليس Ulysse-، إلا أنه من الصائب القول بأن جيمس جويس يعتبر الرائد الأول في انتشار هذا النمط من الفن القصصي الحديث).

إن الكلام المعيش والحوار الداخلي ما هما إلا ظاهرتان صغيرتان من الظواهر، التي عرفتها، منذ القرن التاسع عشر، القواعد النحوية، بشكل أقوى أو أضعف، في «الأدبي» على الأقل. لقد انتهت مناهضة القواعد اللغوية والمأثورات في المدرسة الانطباعية إلى نوع من التمزيق لكل الروابط اللغوية وإلى نوع من اللجلجة لم تكن له أية علاقة باللغة. ولم تشكل الدادانية خطرا على اللغة من حيث تطورها، لأنها لم تكن ذات معنى. على أن المدرسة الرمزية، التي سبقت ذلك وتمت بشكل غير واع في أغلب الأحيان، كانت أكثر أهمية وخطورة في تحرير اللغة الشعرية من سيطرة القواعد النحوية «المنطقة». ومن الملاحظ أن النظام النحوي الاتباعي الصارم قد عرف نوعا من الرخاوة حتى في فرنسا نفسها.

وإذا نحن أخذنا مثلا على ذلك قصيدة لمالارمي، فإننا سنتخلى عن أي تفسير لها، فالآراء شديدة الاختلاف حولها. فقد زعم بعض الدارسين أنه يرى في قواعد مالارمي النحوية توازنا مختلا وسقوطا فكريا انطباعيا، كما أن فيها أيضا منطقا أكثر «شيطنة» وبراعة. وتحدثنا دراسة كورت فايس عن «فن مالارمي» عن المحاولات المختلفة التي تمت في ذلك. ولا يتعلق الأمر هنا إلا بالتنبيه إلى هذا الطراز من

القواعد النحوية غير المألوفة:

O si chère de loin et proche et blanche, si
Délicieusement to, Méry, que je songe
A quelque baume rare émané par mensonge
Sur aucun bouquetier de cristal obscuri

Le sais-tu, oui! pour moi voici des ans, voici
Toujours que ton sourire éblouissant prolonge
La même rose avec son bel été qui plonge
Dans autrefois et puis dans le futur aussi.

Mon coeur qui dans les nuits parfois cherche à s'entendre
Ou de quel dernier mot t'appeler le plus tendre
S'exalte en celui rien que chuchoté de soeur,

N'était, très grand trésor et tête si petite,
Que tu m'enseignes bien toute une autre douceur
Tout bas par le baiser seul dans tes cheveux dite.

يالك من عزيزة على القرب والبعد وبيضاء،
بلذة بالغة، يا مري، أحلم بك
ببلسم نادر منبعث من البهتان
على بائع للبلور المعتم.

أتعرفين ذلك؟ نعم! فها هي بالنسبة إلي
منذ سنوات، ها هي دائما ابتسامتك البراقة
تطيل الوردة نفسها بصيفها الجميل الذي يغطس
في الماضي وفي المستقبل أيضا.

قلبي الذي يحاول ليلا أحيانا أن يسمع نفسه
أو أية كلمة أكثر حنانا دعاك بها
يتحمس فيها لهمس الأخت لا غير،

ألم تعلميني، أيتها الكنز الكبير جدا والرأس الصغير جدا
عذوبة من نوع أخر تماما
بصوت خفيض عن طريق قبلة فقط في شعرك.

من بين الخاصيات المفردة يبرز، ولا سيما في المقطع الثلاثي الأخير، بوضوح الميل إلى التركيبات الاسمية. وقد درس النحو الفرنسي والانجليزي الجديد بعد ذلك أكثر من مرة.

وتبدو الظاهرة نفسها في اللغات الأخرى، ومن هنا نجد عند الشاعر الرمزي البرتغالي المذكور سا-كارنيرو قصائد كاملة، لا تتضمن الجمل الرئيسية فيها واحدا. ونقدم هنا بضعة أبيات للشاعر الرمزي كاميليو بيسانيا (1867-1926 Camilo Pessanha):

Só, incessante, um som de flauta chora,
Viuva, grácil, na escuridão tranquila,
- Perdida voz que de entre as mais se exila,
- Festões de som dissimulando a hora.

وحدها، بدون انقطاع، تبكي نغمة ناي
يتيمة، ناعمة، هادئة في العتمة،
– صوتا ضائعا معزولا عن البقية،
– أكاليل النغمات تخفي الساعة!

من فهم عن طريق المفاهيم النحوية العادية «صوتا ضائعا» بصفته تابعا، فقد أضاع طريقه إلى الفهم الصحيح لهذا التركيب النحوي. وإننا لنحس أمام لغة من هذا النوع أن المفاهيم النحوية العادية لا يمكن استعمالها إلا بشكل تقريبي وأن التركيبات العادية للجمل الرئيسية والجمل الفرعية وغير ذلك لا يمكن تكوينها إلا على وجه ظاهري، إذ يختل هنا مفهوم المعنى نفسه. وهذا رغم أن هذه الصيغ ليس لها جرس الصيغ الفرعية المعروفة، التي تتميز بها اللغة اليومية الانفعالية مثل المناداة والتمنيات واللعنات وغيرها.

ذلك أن تلك الجمل أقل إحكاما وأقل استقلالية في اللغة المألوفة لدينا، إذ تبقى نتيجتها غامضة وارتباطها الداخلي غير شفاف إلى حد كبير. ولا نكاد نجد بعدئذ وسائل لغوية خارجية للربط. فكما تختفي الجمل الاعتراضية، تنعدم كذلك الأدوات المنظمة والمناقضة أو المعبرة عن قرينة أخرى.

وبذلك نقاد ضرورة إلى الاستطراد الذي بدأ به الفصل: هنا تتبلور تلك القوة التصويرية للغة الشعرية بواسطة التراكيب النحوية بالدرجة الأولى. ويتضح عن طريق الملاحظات التي تمت في الميدان النحوي أن المدرسة الرمزية حركة فنية قوية تستخدم وسائل شعرية جديدة. ودراسة هذه الوسائل النحوية بالذات تعد بالوصول إلى نتائج قيمة تتعلق بجوهرها.

وكثيرا ما تنعكس خصوصية القواعد النحوية في علامات الوقف التي يستخدمها الشعراء. ولسوف يكون من المهمات الحافلة بالثمار -في كل أدب- القيام بدراسة علامات الوقف التي استخدمتها المدرسة الرمزية وتفسيرها أسلوبيا. ولا يمكن أن يتم ذلك بطبيعة الحالي إلا إذا نحن أخذنا الخارج بعين الاعتبار، وخاصة علامات الوقف في استعمالات المدرسة الرمزية الفرنسية، التي عرفت كثيرا من التغييرات التقليدية لعلامات الوقف. وإذا كان مالارمي يستغني تماما عن العلامات ولا يستعمل غير النقط، فإن ذلك يدل على ما في هذا الميدان من خلل واضطراب. ولنشر بهذه المناسبة إلى أنه لم يلبث أن وجد له خليفة في الخارج، تمثل في شتيفان جورج (1868-1933) وحتى رودولف بيندينغ (R. Binding 1938-1867) كان له

فيما بعد علامات الوقف الخاصة به. (عندما التقى به شتيفان أول مرة، ثار فيه ثورة، أثارت دهشة بيندينغ بصورة متنامية، وأصر بحماس على إبقاء الفواصل، التي جاءت في قصيدة لبيندينغ بدون مبرر).

6 - أشكال الجمل المركبة

لدينا فيما يتصل بالجملة وبناء الجملة المرحلة والفقرة، ولكن الدراسات اللغوية والأسلوبية لم تهتم بهذه الأشكال التركيبية إلا قليلا. ولا بد أن يكون قد شعر كل واحد، قام مرة بترجمة نص متواصل من لغة من اللغات المتفرعة عن اللاتينية إلى لغة جرمانية أو العكس، كيف تختلف اللغات في ربط الجملة. ذلك أن تغييرات الاسم، وإدخال أدوات الربط أو تركها من الضرورة بمكان إذا أريد للترجمة أن تكون سلسة حقا. كانت المدارس الألمانية تطلب في بعض الأحيان، وهذا بمثابة مقدمة لكتاب الموضوعات الإنشائية، احترام هذه القاعدة، وهي أن يوضع المسند إليه نفسه قدر الإمكان داخل الفقرة في كل الجمل. وإنها لقاعدة قاسية. وهناك حقا مثل هذا الاتجاه في اللغة الفرنسية نصادفه بكثرة. وها نحن نقدم مثلا على ذلك فقرة من كتاب أناتول فرانس (Anatole France 1924-1844) «الحياة الأدبية 1، باريس 1921، ص 5 «La vie littéraire

"... la critique est la dernière en date de toutes le formes littéraires; elle finira peut-être par les absorber toutes. Elle convient admirablement à une société très civilisée dont les souvenirs sont riches et les traditions déjà longues. Elle est particulièrement appropriée à une humanité curieuse, savante et polie. Pour prospérer, elle suppose plus de culture que n'en demandent les autres formes littéraires. Elle eut pour créateurs Montaigne, Saint-Evremond, Bayle et Montesquieu. Elle procède à la fois de la philosophie et de l'histoire. Il lui a fallu, pour se développer, une époque d'absolue liberté intellectuelle. Elle remplace la théologie et, si l'on cherche le docteur universel, le saint Thomas d'Aquin du XIXe siècle, n'est-ce pas à Sainte-Beuve qu'il faut songer?"

«... النقد آخر الأشكال الأدبية كلها تاريخيا، وقد ينتهي إلى امتصاصها كلها. وهو يليق على نحو معجب بمجتمع متمدن جدا، له ذكريات حافلة وتقاليد مضى عليها زمن طويل. ويلائم بشكل خاص إنسانية متطلعة عالمة ومهذبة، ويفترض لازدهارها من الثقافة ما لا تتطلبه الأشكال الأدبية الأخرى. وكان قد أبدعه مونتيني (Montaigne 1592-1533) وسانت افريموند (Saint-Evremond 1703-1610) ومونتيسكيو (Montesquieu 1755-1689). لقد انبثق عن الفلسفة وعن التاريخ معا. ولكي يتبلور كان لا بد له من مرحلة تتسم بالحرية الفكرية المطلقة. فهو يحل محل علم اللاهوت ويحل، إذا نحن أردنا البحث عن العلامة العالمي، محل القديس توماس الاكويني (Thomas d'Aquin 1274-1225) بالقرن التاسع عشر. فهل من الضروري أن يخطر ببالنا سانت-بوف (Sainte-Beuve 1869-1804)؟»

وقد لا تكون هناك لغة أخرى، يكون فيها لهذه الفقرة نفس الأثر النافذ إذا نحن حافظنا على المسند إليه نفسه دونما تغيير بالطريقة نفسها. فلا بد أن تبدو هذه الفقرة جافة ورتيبة، على أننا لا نفهم بذلك الكثير عن طبيعة ميل الفرنسيين إلى رصف الجمل، ولا نفهم شيئا على الإطلاق عن ميول اللغات الأخرى أو الكتاب الآخرين.

إلا أنه من الجدير بالاعتبار من ناحية أخرى أنا لا نتكلم بالجمل ولا بالكلمات المرصوفة، وإنما نتحدث بـ«الكلام». والواقع أن التحليل الدقيق للفقرات لا يصطدم بطريقة معينة في ربط الجمل، وإنما يصطدم بتراكيب، تمثل وحدات من الكلام متكاملة نسبيا. ويطلق على هذه الوحدات الدنيا اسم أشكال الكلام REDEFORMEN، فلها القدرة على ربط الصيغ اللغوية المختلفة (وليس النحوية فحسب) وجعلها تابعة لها. ولذلك فإن الأشكال الكلامية تمثل الحدود، التي جعلت لهذا الفصل عن المفاهيم التحليلية الأساسية. وكان من الأفضل القول بأنها تشكل الجسر المفضي إلى التركيب. ولكي نجعل الروابط واضحة في نص مترابط من الجمل ولنعرف في الوقت نفسه الشكل الكلامي المركب، الذي يجعل من الجمل وحدة ويحدد سلاستها، نحلل هذه القطعة النثرية.

استطراد: أشكال الجمل المركبة في نص نثري (ايمرمان)

نتخذ لهذا التحليل نصا من بداية الفصل الأول من رواية كارل ايمرمان Karl) Immermann 1840-1796) «مونشهاوزن Münchhausen»:

«في المنطقة الألمانية، التي كانت تقع فيها إمارة هيشاكرام Hechlkram القوية، ترتفع هضبة، تغطيها نباتات الخلنج السوداء. ومن المساحة السوداء تشرئب هنا وهناك حجارة مدببة، تحيط بها أشجار البتولا بجذوعها البيضاء أو أشجار التنوب الداكنة. وبعد منتصف الليل تقترب مواقع الحجارة من بعضها البعض، حتى إنه ليمكن اعتبارها سلسلة جبلية صغيرة. وهناك مسالك مختلفة تمر عبر الهضبة، ولكنها تجتمع كلها قرب أعلى صخرتين وتصبح مسلكا واسعا، يفضي إلى أسفل هذه الصخور في هدوء. وبعد بضعة منعطفات يؤدي إلى طريق، لعله كان قديما مبلطا، ولكن الحجارة المنزوعة عنه والآثار العميقة قد جعلته أقرب إلى طريق صخري خطير. ومع ذلك فقد بقي لهذا الطريق غير المعبد الوعر اسم شارع القصر. ذلك أن المرء يرى أو كان يرى بعد بلوغه بفترة قصيرة القصر، الذي يحمل اسمه عنوان هذا الفصل، فوق تل أجرد نوعا ما.

وحينما يقترب أو كان يقترب منه، لأنه لم يبق منه اليوم سوى كومة من الأنقاض، يظهر له بشكل واضح ما بلغه القصر من تصدع وتداع. أما ما يتعلق أو تعلق بالباب قبل ذلك فلم يبق منه غير العمودين الحجريين منتصبين، حتى إن العمود الأيمن احتفظ بتمثال الأسد الحامل لشعار الإمارة، بينما اختفى زميله في العمود الأيسر تحت الأعشاب الطويلة. وكان سياج الباب الحديدي قد كسر هو وحده منذ مدة واستعمل لأغراض أخرى. ولم يكن خطر هجمات اللصوص يهدد البناء إلا في أيام الصحو. فإذا ما أمطرت السماء (وكثيرا ما كانت تمطر في تلك المنطقة) فإن القصر الجبلي يتحول سريعا إلى مستنقع لا يمكن خوضه، حتى إن الكراكي كانت في بعض الأحيان، إن لم يرو التاريخ أكاذيب، تكبس فيه.

وكان مظهر القصر نفسه خارجيا وداخليا ملائما لهذا المدخل تماما. كانت الجدران قد فقدت ألوانها، وفقدت كذلك قشرتها في بعض الأماكن. وكان جدار الجملون قد انحرف من جانب بصورة بالغة وتم إسناده بدعامة، ولكنها كانت هي الأخرى قد بدأت تتآكل في الطرف الأسفل، ولذلك لم تكن تقدم إلا قليلا من الطمأنينة. وإذا لم ينفر المرء من الدخول إلى هذه البناية، فإن الباب كان بشكل عائقا كبيرا. ويعود السبب في ذلك إلى أن اللولب لم يستعمل في القفل القديم الصدئ منذ مدة، ولم تكن الأكرة تستجيب إلا بعد الضغط القوي المتكرر، وكثيرا ما كانت تخرج من الصامولة وتبقى في يد من يمسك بها. ولذلك تعود السكان الدخول والخروج من ثلمة في الجدار تتسع شيئا فشيئا، ولا يسدونها في الليل إلا بالبراميل والصناديق».

فالجملتان الأوليان مترابطتان بواسطة المسند إليه الأول (الهضبة) مع مرادف يقويه اسم الإشارة. والمسند إليه في الجملة الثانية (الصخرة) يظهر هو الآخر في الجملة الثالثة حرفيا تقريبا (الحجارة). وهكذا تبرز الجمل الثلاث الأولى، التي تتكون من المرحلة، أي الجمل المركبة، والهضبة ومواقع الحجارة بصفتها مفاهيم تمهيدية.

والمرحلة التالية مربوطة بالمرحلة السابقة عن طريق تكرار المفاهيم التمهيدية في البداية، وتتضمن أداة التعريف إشارة واضحة إلى ما سبق (تلك الهضبة المذكورة وتلك الحجارة المذكورة). والمسند إليه الجديد هو الطريق، الذي يتحكم في الجملة الموالية أو يربطها بصفته فاعلا نحويا أو داخليا. ووظيفة أدوات الربط (نفسه، هذا) تزيد من قوة الربط، ويصبح للطريق، الذي دخلناه أخيرا، اسم خاص به، يقيم العلاقة بالقصر على أحسن وجه، في حين أن الرابط السببي (لأن) يدخل نسيج الجملة الأخيرة المستقلة خارجيا بشدة في تركيب المرحلة الثانية وفي الفقرة الأولى تبعا لذلك.

وهكذا تمت فيها حركة موحدة تفضي من الهضبة إلى الجبل والمسلك وطريق القصر ومنظر القصر. ويمكننا أن نطلق على هذه الفقرة اسما جامعا هو «السير».

وتقودنا الفقرة الثانية إلى منطقة القصر، ولكننا نبقى أولا واقفين في الباب. فالمسند إليه الأول، الذي يؤخر ويصبح بذلك ذا أثر بعيد، هو الانطباع العام: «ما بلغه القصر من تصدع وتداع». وبذلك ذكر المفهوم التمهيدي لكل ما يأتي بعد ذلك، لأن ما عبر عنه في الجمل المفردة دليل واضح على التداعي، الذي يرى دائما من الزاوية نفسها في الباب.

والربط بين الجمل المفردة مرة أخرى يضيق بشدة. «أما ما يتعلق بما قبل ..» هكذا تبدأ الجملة الثانية، التي تنقلنا إلى نقطة الملاحظة في هذه الفقرة وإلى الانطباع العام. والإرشادات «يمينا» و«يسارا» تساعد على الترتيب والترابط الداخلي للجملة. (في الفقرة الأولى تساعد الجهات الأربع في التوجيه) وتنضم التالية مباشرة إلى القسم الأخير من الجملة السابقة، التي تشير إليها عبارة «من هنا» بوضوح، والكلمات الأخيرة «إلا في أيام الصحو» تشكل تحديا ما، يعاكس ما في بداية الجملة الموالية «إذا ما أمطرت».

وتلخص الجملة التالية مرة أخرى ما سبق وتحدد هذا العنوان: «تداعي المدخل». فجملة البادية «وكان مظهر القصر ... ملائما لهذا المدخل تماما». تنم عن أن كل شيء سينطوي تحت الانطباع العام لتداعي القصر، إلا أنه يذكر في الوقت نفسه الحقل الجديد للملاحظة: داخل القصر وخارجه. في الفقرة الأولى وصلنا بحركة أسرع وأكثر استقامة إلى منظر القصر، وفي الثانية وقفنا بالباب وفي الثالثة نسير بخطى متئدة حتى باب البناية. (وفي الفقرة الرابعة التالية نتوقف ثانية فترة قصيرة، والموضوع هو «النوافذ»، إلى أن نصل في الفقرة الخامسة إلى الداخل ونصادف «السكان»).

لقد أرتنا هذه الخلاصة القصيرة كم هي ضئيلة القيمة الذاتية لكل جملة مذكورة. وتبدو بعض الفقر تعسفية جدا، يمكن تعويضها بفاصلة أو فاصلة منقوطة. وفي كل الأحوال فإن في القرائن السابقة واللاحقة حرصا على متانة تركيب الجمل: نحن لا نعثر على الصيغ الموحدة والمستقلة إلى حد ما إلا في الفقرات، التي يمكن وصفها من وجهة نظر نحوية بأنها جمل مركبة. ولكل فقرة عندئذ ميدان للملاحظة الخاص

بها وكذلك بمنظورها الموحد. إلا أنه من الواضح أيضا أن الفقرات تترابط من جهتها داخليا وخارجيا. والنص المذكور لا يكفي في واقع الأمر لمعرفة الترتيب الثلاثي: «السير» (الفقرة الأولى) «البناية» موزعة على المدخل (الفقرة الثانية) «البناية» (الفقرة الثالثة)، «النوافذ» (الفقرة الرابعة)، «السكان» (الفقرة الخامسة وما إلى ذلك). والحركة تحدد خارجيا من ... إلى ما يترتب على الفقرات من البعد والقرب، أما داخليا فإن الفقرة الأولى قد أبرزت الخط الموحد لكل ما يتبع ذلك بمجرد أن تحدثت، عندما ظهر القصر مباشرة، عن التداعي. وتنضاف إليه داخليا الفقرات المتعلقة بالسكان.

لقد أصبح بناء الكل، الذي نشأ بهذه الصورة، واضحا، يشكل وحدة حقيقية، لا تتوفر الأقسام الثلاثة –السير، البناية، السكان– في مقابلها إلا على استقلالية محدودة. ونحن ننظر إلى هذا الكل من الجودة الشكلية على أنه الوصف، وهو، ويمكننا أن نلاحظ ذلك بسهولة، شكل يستوطن الفن القصصي بالذات.

إذا الأمر يتعلق في حالتنا هذه بالوصف في الفن القصصي، فإنه لا يتضح من خلال ترتيب الحوادث المتناسق والتتابع المنطقي فقط. (ويمكننا بالمناسبة أن نقول إنه كان من حقنا بعد تقديم النموذج القصصي أن نستدل من ذلك على الرواية بصفتها عملا فنيا شاملا لا على قصة ملحة). إن طبيعة القصص تتجلى بالدرجة الأولى في ظهور القاص نفسه. ولنذكر خاصيتين فقط لموقفه من القص، فهناك من جهة البعد عن المقصوص أو الموصوف، والحيطة، وحرية الفكر، التي تعرب فيه عن نفسها من خلال ارتفاعه عن الآني بسهولة وبهجة إلى أزمنة أوسع (تستعمل لأغراض أخرى، في حالة الصحو –إذا ما أمطرت السماء، ليس من النادر، وتعود السكان وما أشبه ذلك). وعلى هذا الوجه تجد المعرفة الشاملة تبريرها بصفتها خاصية الموقف القصصي، وأن الفكاهة لتجلب انتباهنا من جهة أخرى باعتبارها سمة. وتتحقق بعض الشيء عن طريق وضع مرتبتين زمنيتين بشكل صارم في الأفعال إحداهما إلى جانب الأخرى (يرى أو رأى، يجيء أو جاء، يثب أو وثب، يتعلق أو تعلّق)، وعن طريق التعبير عن موقع الأسدين وخصائص أخرى بنوع من التكثيف.

7 - طرق الكلام وأشكال الكلام

نعاود النظر مرة أخرى في الوصف الممتد من «مونشهاوزن» لايمرمان. فمن بين الجمل المستعملة تبرز الجمل الإخبارية باعتبارها شكلا حاسما، فهي سمة تتصل بإتمام الوصف، الذي يتحقق في الجملة الخبرية على وجه خاص. ونحن نطلق على هذا النمط من الإتمام، وهذا طبقا لأشكال نحوية معينة، اسم طريقة الكلام REDE-WEISE. وهناك طريقة أخرى هي على نحو ما طريقة المباحثة ERÖRTERN. وتتصل بها بوصفها صيغ نحوية خاصة الأسئلة والأجوبة وكذلك الجمل الشرطية والحكمية. ويتم الإخبار BERICHTEN كالوصف في جمل خبرية، والأمر BEFEH-LEN في الجمل الإنشائية، والتقويم WERTEN في الجمل التعجبية (ما أجمل الطقس اليوم!)

وطرق الكلام تقابل أشكال الكلام Redeformen، وهي تفترض في طرق الكلام وقوع كلام معين، فتدل بهذا على معنى الكلام والهدف منه، إلا أنها أكثر من ذلك، فهي أشكال تجعل كل كلام وافيا، بحيث تأتي نهايته من بدايته، وتقدم وحدة لغوية مترابطة «صورا». فالوصف يكتمل وصفا (أو «صورة»)، والأمر أمرا أو رجاء أو دعاء، والتقرير تقريرا، والمباحثة مباحثة. والاستنطاق قريب منها جدا، فالاستنطاق يتطور من السؤال والجواب، كل ما في الأمر أنه موزع على شخصين فحسب، أحدهما يمثل السلطة بصفة مشروعة (وهو كذلك في الاستنطاق القانوني فعلا) وجهة نظر أعلى. ويكمن معنى الاستنطاق في إثبات الظلم المرتكب ويدفع إلى إصدار الحكم النهائي. فينضوي بذلك على توتر انفعالي، والواقع أن الاستنطاق كلام غالبا ما يستعمل في الفن المسرحي. ولنشر بهذا الصدد إلى استنطاق كلايست النافذ وإلى طريقة غريلبارتسر المسرحية. وثمة مثل له أثره القوي، ومع ذلك لا يكاد المشاهد يشعر به، تحتوي عليه نهاية الفصل الثالث من مسرحية «أمواج البحر والحب Des Meeres und der Liebe Wellen». فقد سبح لياندر البحر، وتسلق البرج، ودخل من النافذة، ولكن غريلبارتسر لم يتركه، كما يفعل كل كاتب مسرحي فاشل، يلعب دور العشيق الولهان. فهيرو تربطه بمكانه: «هناك قف ولا

تتحرك!» وإنه ليبدو استنطاقا حقيقيا (من الذي جاء بك هنا؟ -ومن رفيقك؟- من مسك لك السلم؟ -كان إذن ضوئي، المصباح هو الذي أعطاك الاتجاه والمقصد؟) ويتم إصدار الحكم أيضا: «لذلك، اذهب ولا ترجع أبدا!»، إلا أن الأمر يتغير في هذه الفقرة، وعلى المخرج هنا أن يفك «الربط» انطلاقا من الكلمة التالية لياندر ويربط هيرو هي الأخر بمكانها. ذلك أن لياندر يبدأ السؤال هنا، فتجيب هيرو. وكيفما كانت طبيعة ما يقولانه، فإن تبادل الأدوار في الاستنطاق يوحي بما ستعرفه الأمور من تحول. وقلب الأدوار لم يجعل غريلبارتسر يتخلى عن كل ما لديه، فقد أخر نهاية المشهد وأدخل موقفا جديدا في الأحداث من الخارج، إذ ترك اقتراب الحارس يقتحم الموقف الانفعالي بين البطلين الرئيسيين.

ونحن نجد أشكال الكلام بكل مكان في الحياة اليومية، وذلك بصفتها وحدات معنوية تصويرية. فالجريدة تحتوي في أقسامها المختلفة على كل أشكال الكلام على وجه التقريب: التقرير، والوصف، والمباحثة، والتقويم -، وفي الصفحة الأخيرة تتضمن إعلانات الشركات المتصلة بمشكل الطلب. وهناك نشاط يتم في الحديث الشفوي اليومي من ناحية أخرى، بمعنى استعمال طرق الكلام، إلا أن ذلك لا يؤدي إلى صورة موحدة في معظم الأحيان. وكثيرا ما تغيب النتيجة عن الأحاديث أو هي تتواصل وتتشعب، من غير أن تهتم اهتماما كبيرا ببنية الكلمات وتركيبها، وهذا على النقيض من الأحاديث الجادة حول ....، التي يقدم فيها شيء فعلا. وإننا لنصادف في كل اللغات مترادفات لـ«الحديث»، تعبر بوضوح إلى حد ما عن انعدام شكل الحديث: تسامر، ودردش، وثرثر، هذر، ولغا وما أشبه ذلك. أما الحديث الأدبي فهو على العكس من ذلك حديث سديد معبر. ومن هنا فإن القوة الحيوية الكاملة لأشكال الكلام تتبلور في الشعر بالذات. ويكفي هنا أن نوجه الأنظار مرة أخرى إلى ظواهره. وسيتيح لنا الفصل التالي عن البناء فهم هذه الظواهر ومعرفة أثرها وأهميتها بصورة أحسن وأتم.

الفصل الخامس

البناء

تغدو قضية البناء الفني ملحة في المجال اللغوي كلما نشأت عنها وحدة بمثابة نتيجة للكلام على نحو ما. فالكلام العادي، الذي يتلاحق فيه الأخذ والرد، لا يستهدف هذه الوحدة. ولكن الأمر يختلف عن ذلك في الرسالة. من المؤكد أن الرسالة تتحدث عما يخطر بذهن الكاتب، ولا تصبح لها وحدة خارجية إلا عن طريق الاقتصار على أربع صفحات. على أن هناك أيضا حالات، يحس الكاتب فيها ظاهرة «الرسالة» بصفتها وحدة ويعي منها ما تتطلبه. لقد استخدمت الرسالة في العالم القديم بوصفها شكلا أدبيا. وكانت بطليات أوفيد، بمعنى رسائل البطل العاطفية، بدعة أروبية إلى حد كبير. فهناك أبيلارد (Abälard 1142-1079) وهيلويز، واينياس وديدو، وهيرو وليناندر، وغيرهم من العشاق الشهيرين، الذين كان عليهم أن يتبادلوا رسائل الحب فيما بين القرنين السادس عشر والثامن عشر. إلا أن على كاتب التقرير أو المقالة أو البحث العلمي أو المحاضرة وغيرها أن يهتم كذلك بالبناء الفني ويصدر أحكامه عليه. وغالبا ما تكون هناك مقدمات تتصل بهذا الأمر وترتبط بطبيعة الموضوع نفسه. أما في الشعر، الذي يخلق أشياءه وعالمه بنفسه،

فإن البناء الفني ينمو فيه، فتتابع مقوماته وملابساته وما يعتريها من تقديم وتأخير، ويسعى من البداية إلى النهاية إلى إيجاد تركيبة لغوية ذات وفرة غير متساوية عن طريق الخلق الذاتي. وفي الأعمال الكبيرة مثل المسرحيات والروايات وغيرها تصبح مساهمة الوعي فيها من الأهمية بمكان. على أن للأشعار التي تركبت «بمفردها» بناءها أيضا.

ا - مشاكل البناء الشعري

أ - نموذج (فيرلين)

نتناول هنا قصيدة لفيرلين بمثابة نموذج في هذا المدخل، تظهر من خلاله مشاكل البناء الشعري. وإننا لنقبل على تفسير البناء الشعري ها هنا بنوع من الأسف، لأن الهدف التعليمي يرغمنا على تمزيق القصيدة، إلا أن هناك أملا في أن تلتئم القصيدة بعد أن يتم تحليلها بما فيه الكفاية من جديد ويعيها الفهم بصفتها وحدة كاملة. وهناك أمل أيضا في أن أشعارا أخرى لاحقة لن تفقد، عندما نتناول مشاكل البناء الشعري في صورها المفردة، شيئا من وحدتها وحيويتها خلال التأمل فيها. فنحن على يقين من أن الأشعار تكشف، حين تركب تركيبا نظريا صحيحا، عن الحياة المبهمة، التي تنبض فيها، وتمكنها من إحداث أثرها. وهذه القصيدة تنتمي إلى مجموعة الأغنية الجيدة La bonne chanson وتقول:

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée ...

O bien-aimée,

L'étang reflete,

Profond miroir,

La silhouette

Du saule noire

Ou le vent pleure ...

Révons, c'est l'heure.

un vaste et tendre

Apaisement

Semble descendre

Du firmament

Que l'astre irise ...

C'est l'heure exquise.

القمر الأبيض

يلمع في الغابات

من كل غصن

ينطلق صوت

من تحت الأوراق ...

يا حبيبتي!

البركة تعكس

مرآة عميقة

شكل

شجر الغرب الأسود،
هناك حيث تبكي الريح ...

فلنحلم إنها الساعة!

سكينة
واسعة ناعمة
تبدو كأنها نازلة
من السماء
يلونها الكوكب بقوس قزح ...

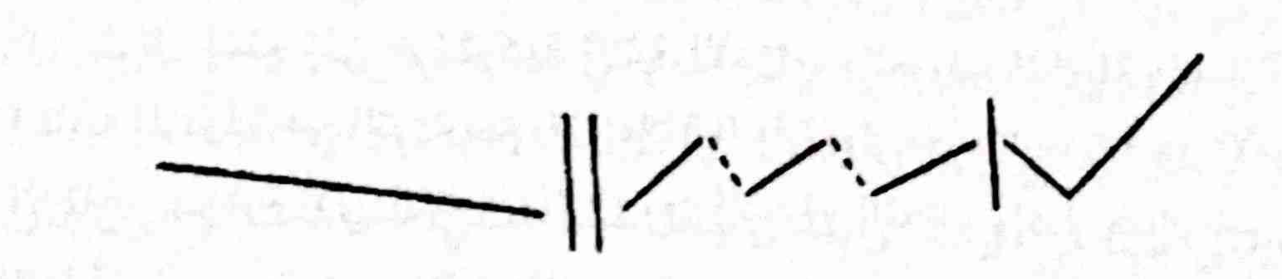
إنها الساعة الفاتنة!

في هذه القصيدة، مثلما هو الأمر في كل قصيدة أخرى، طبقات مختلفة تقوم على البناء، ولكننا سنترك الآن قضية البناء جانبا ونتأمل أولا الطبقات المفردة.

الواقع أنه من السهل فهم طبيعة البناء الخارجي على العكس من القضايا الأخرى. فالقصيدة تتكون من ثلاثة مقاطع، وكل مقطع يتكون من ستة أبيات، وقد نظمت الأبيات الستة عن طريق القافية على وجه، يفتح المجال لقافية مزدوجة تتبع الأبيات الأربعة وتربط بين جزئيها قافية قصيرة. على أن التقسيم الخارجي للمقاطع إلى جزئين يتجلى فيه فارق آخر. فالتصفيف المطبعي يضع البيت الأخير على حدة مما يجعل له أهمية أكبر فيؤدي وظيفته بوصفه وحدة. والأبيات متساوية من حيث القصر العروضي، إذ تحتوي على أربعة مقاطع، الثاني والرابع منها مذكرة بينما البقية مؤنثة. ونحن نقرأ هذه الشبكات العروضية بالعين المجردة، ويمكن أن يكون هذا أساسا لكثير من القصائد. إلا أننا حين نسمع ما لهذه القصيدة الفردية من

امتلاء صوتي عند فرلين لا نسمع عندها الوزن العروضي، وإنما نسمع شيئا مرتبطا به، يعد من جهة أخرى مفردا وشخصيا، لأنه لا يعيش إلا بالكلمات الفريدة: الإيقاع. علينا إذن أن نوجه نظرنا ثانية إلى الإيقاع وما له من طبقة وهذه تفرقة فنية علينا أن نبدأ بها، فالإيقاع لا حياة له إلا بالكلمات، ومن الضروري أن نصرف النظر الآن عن معاني الكلمات كلها. وهذا الأمر سهل إذا نحن قمنا بدور مستمع، لا يفهم الفرنسية، وأخذنا هذه التفرقة بعين الإعتبار بالنسبة إليه. على أن مستمعا من هذا النوع يسمع اللحن في الوقت نفسه ويسمع النغم. ومن واجبنا أن نفصل هذا أيضا لنفهم بناء الإيقاع على حدة.

ينساب الإيقاع في ثلاث موجات كبيرة في مجرى المقطوعات الثلاث، وكل مقطوعة تشكل وحدة إيقاعية متماسكة فعلا. على أن الإيقاع يغير التقسيم الخارجي للمقطوعة إلى قسمين وأربعة أبيات متقاطعة القافية وقافيتين. ذلك أن البيتين الأولين يكونان وحدة، خلفها وقفة واضحة، في حين يترك البيتان في حد ذاتهما -وهما الوحدات الإيقاعية الصغيرة- أثرا من الارتفاع والانخفاض. وتنتظم بعدئذ الأبيات التالية الموالية في وحدة تتكون من ثلاث موجات صغيرة متوازية، هي الأبيات. وتقع خلفها، كما تظهر الصورة المطبعية والوقف، وقفة متسعة أكبر من الأولى التي تأتي بعد البيت الثاني. وينساب البيت الأخير بسرعة واضحة الهدوء، فيحفظ بذلك توازن الأبيات السابقة كلها. وإذا نحن أردنا رسم الصورة الإيقاعية كتابة، فإنها تتخذ الشكل التالي على وجه التقريب.



على أن هذا لا يعني أن الموجات الإيقاعية الكبيرة الثلاث، التي تحدها المقاطع، متساوية تماما. ففي المقطع الثالث يزحف كل بيت بنفاد صبر، وتبدو الخلجان

الصغيرة بعد البيت الأول والثالث والرابع أصغر، كما تضعف الوقفة الواضحة بعد البيت الثاني (وكانت في المقطع الثاني أضعف منها في المقطع الأول). والوقفة، التي تلي البيت الخامس، تمتد وحدها من جديد. على أن البيت الأخير أكثر امتدادا مما هو عليه في المقاطع السابقة، وهو يحقق بذلك نهاية ملموسة للحركة الإيقاعية كلها.

ولنحاول الآن، بعد أن انتهينا من طبقة الإيقاع، فحص النغم من حيث بناؤه. وإنه لمن الممكن فعلا القيام بهذه المحاولة، فالنغم تركيبة لها بناؤها الخاص. تبدأ القصيدة بنغم رخيم، تغلب عليه الأصوات المجهورة، وتزيد المجانسة الصوتية من أثرها (الليل -يلمع، الأبيض، الغصن، الغابة). والحروف الصائتة لا تخفت تماما. حقا لقد سيطرت هنا نغمات حرف الألف، إلا أن هناك نغمات مختلفة تتألق إلى جانبها، وهي طبعا كلها أصوات قصيرة صائتة. ويكاد يحلو لنا القول هنا بأن تألق القمر يحول في هذا الموضع إلى أنغام، تمنحه تجليا ووضوحا. ويستمر هذا إلى أن تستقر القافية، أول مرة على حرف طويل صائت، وتلتزم الهدوء.

ويبدأ لعب الأنغام المتألق من جديد، إلا أن كل شيء قد غدا الآن أكثر إبهاما وعتمة. فالحروف الأنفية القاتمة (ang, ond, ent, ons) تمدد من مضمون النغم، كما أن الوقفة الطويلة على (eure) تبدو أكثر إنكسارا من (ée) الواضحة في المقطع الأول. وتحتجب القصيدة ابتداء من ها هنا بالأصوات الأنفية الرخيمة إلى أن تنصب القافية الجديدة فجأة، وهذا بعد .الإنارة الخفيفة في كلمة "du fir(mament)"، على حرف i الطويل وتغمر الجميع وتبعث الحركة إلى أعلى، فتنطلق كصاروخ ملتهب صاعد بصورة منحنية.

يتشكل النغم إذن في تركيبة ثلاثية الأجزاء، والحروف الطويلة الصائتة في القافية المزدوجة هي التي ترسم بقوة علامة النهاية. وليست هناك، كما هو الأمر في الإيقاع، سيطرة لأي انتظام مكتمل بين الأجزاء الثلاثة، وإنما هناك نمو نحو النهاية.

وقد تكون خاصية النغم والقوة التعبيرية للجزء الأخير أقوى من الخاصية الإيقاعية. إن طبقة النغم لا تتخذ دائما في قصيدة من القصائد تركيبة متماسكة

مستقلة، على أنه لا ينبغي لنا أن ننسى أن هذه الاستقلالية ظاهرية لا غير. وليس من باب المصادفة أن تكون هناك عند تحديد النغم إشارات إلى طبقة المعنى، وما كان المضمون النغمي والتعبيري لمعنى lune وluit وغير ذلك، وهو ما وصفناه بالتالق سابقا، ليكون ذا أثر بعيد من غير أن يرتبط بالواقع الفعلي. حقا لقد عرفت اللغات كلها مداحين يستعملون كلمات معينة، تعبر عن كل شيء بما لها من خاصية نغمية، ولكن عندما مجد دانته كلمة «الحب Amor» ولوثر (Luther 1546-1483) كلمة «الحب Liebe»، فأصبح النغم نفسه يوحي بالمعنى، وقعا في خطأ طبيعي، ذلك أن ربط أنغام الكلمات بالمعاني، وهذا شيء يكمن في جوهر اللغة، يجعل الأنغام تحقق أثرها التام. (ينظر ش. بالي "Le langage et la vie" ص 1170

"Cest que -on l'a déjà dit - les effets phoniques ne se manifestent que - s'ils sont favorisés par les facteurs sémantiques".

- «ذلك -وقد سبق ذكره- أن الوقائع الصوتية لا تظهر إلا بمساعدة العوامل الدلالية».

وكانت هذه في النهاية هي نتيجة تلك البحوث، التي توصلت بشكل منطقي في إطار الإتجاهات الرومانسية: تأليف قصائد نغمية خالية من المعنى، تكون عبارة عن مجموعة من الأصوات ليس لها معنى. ونحن لا نلاحظ، حتى في الأبيات الخالية من المعنى، التي يحسب بها الأطفال أثناء اللعب، أنها تحتوي على بناء نغمي وإيقاعي فحسب (والنغم فيها أضعف بكثير من الإيقاع)، وإنما نلاحظ كذلك أنها تثير معاني أو توحي بها على الأقل ولو تم ذلك بشكل مبهم. وتختلف في الشعر طبعا العلاقة بين أثر النغم وأثر المعنى. ويبدو أثر النغم في قصيدتنا شديدا، وتظهر فيها كذلك ظلال لبعض المعاني بين فقرة وأخرى، وكأن طاقة النغم قد نزعت عنها.

ويبقى علينا في المرتبة الرابعة أن نتأمل طبقة المعاني. فلئن كانت المعاني لا تترك إلا أثرا ضعيفا بين فقرة وأخرى، فإن هناك مع ذلك تركيبا معنويا موحدا، لا يتعلق الأمر فيه، خلافا لما هو عليه الحال في بعض أشعار الأطفال، بالالتماعات المتباعدة من المعاني المنعزلة. لقد قيل عن الشعر إنه لا يعرف حدثا واقعيا يقع في الزمن

الجاري، إلا أن ذلك لا يعني أن الشعر لا يتبلور تدريجيا ويتخذ بذلك بناءه الخاص. سنتحدث فيما بعد عما يتشكل دون أن يكون مصدره حدثا واقعيا.

من السهل علينا أن نتعرف بسرعة طبيعة النمو في القصيدة المذكورة، فهو يتم على مراحل ثلاث. وهذه المراحل الثلاث لا تنشأ عن تغير في موقف المتكلم أو عن انطباعات جديدة أو عن سياق زمني في الموضوع (وهو ما نجده يقينا في الشعر الغنائي أيضا) أو عن أراء جديدة، ينضم إليها التفكير في الموضوع. على أن ما يحدث هنا إنما هو تقوية التجربة، فالنمو هو القاعدة العامة للبناء الفني.

ومع ذلك نلاحظ، عندما ننظر إلى القصيدة بدقة، أن السياق فيها ليس متواصلا على الإطلاق. فهو يتحقق على مستويين، مستوى خارجي، وهو العالم الموضوعي، ومستوى داخلي، وهو العالم النفسي، يشترك فيه إنسانان، هما المتحدث والحبيبة. من المؤكد أن الحدثين ليسا معزولين، فالحدث الثاني، الذي ينساب في الأبيات الثلاثة الأخيرة من المقطوعة بوصفها المجرى الخارجي له، يقوم جوهره على أحداث الطبيعة، وهو بمثابة ترجمة لما يجرى في الخارج، في المشاعر النفسية الإنسانية. والارتباطات هنا حميمية جدا، فكأن صوت الطبيعة هو الذي يطلق لسان الإنسان لتوصيل النداءات المرسلة إلى الحبيبة عبر الأنفاس. وفي المقطع الثاني يقودنا ثانية حدث في الطبيعة لا يخلو من حدة، هو «بكاء pleurer» الريح، إلى مجال الناس، الذين يعيشون الحدث الطبيعي بصفته ساعتهم. أما في المقطع الثالث فإن اندماج الحدثين قد أصبح تاما على وجه التقريب، فتأنست الطبيعة واندمج الناس في الطبيعة العظيمة. والبيت الأخير تعبير عن هذا النوع من الاندماج، الذي تشكل عبر هذه «المجازات»: "tendre, apaisement, descendre"، والاستعمال المتعدى لـ irise، الذي يجعل من الكوكب astre فاعلا. ويتم كل حدث من الحدثين المتوازيين، الموضوعي والنفسي، في ثلاث مراحل.

إن المتكلم يعيش الموقف في عالم الموضوع بعينيه وأذنيه، فالنظر ينخفض في المقطع الثاني ويلاحظ أشياء أكثر قربا، وفي الوقت نفسه تميز الأذن، التي لم تسمع غير صوت واحد على الإطلاق، بكاء الريح. ونحس في المقطع الثالث مرة أخرى

بحركة مطردة، على أننا لا نعيشها الآن بشكل أولي عن طريق العينين والأذنين، وتبعا لذلك لا يتم وقوع حدث يمكن وصفه بالضيق: هناك شعور بالسكينة (apaisement) يتم عن طريق الحواس أيضا. وإذا نحن نظرنا إلى ذلك من الناحية النحوية، فإنه نجده مجردا، إلا أنه تجسيدي أيضا في الترتيب المعنوي للقصيدة (وذلك في descend, tendre). وتتخلص الأشياء من حدودها (السماء "firmament" ، والكوكب "astre" ، بدل القمر "lune").

تتحول تجربة الموقف على الجانب الإنساني إلى إنسجام حميمي عام منذ البداية، وفي المقطع الثاني ينمو هذا: الحلم ينمو ويظهر بصفته انسجاما داخليا إضافيا، فيتم في الحين الشعور بما هو غير عادي، وهو خصوصية هذه اللحظة. أما في المقطع الثالث فإن ذلك يزداد قوة إلى أن يصل الشعور بالساعة الفاتنة ويربطه بها. إن ما حدث بالنسبة للموضوع يتحول إلى تجربة حسية بالنسبة للإنسان. فإذا كانت الأفعال قد سيطرت هناك، فإن السيطرة هنا لـ «أنها c'est» المقتدرة. وخصوصية الوجود المعيش، وهو ما يرمي إليه الحدث من الجانب الإنساني، هي زمنيته الخاصة: «الساعة الفاتنة!» وحقيقة الوصول إلى هذا النوع من التعبير، حقيقة الوعي بهذا التعبير، تظهر أن اندماج الحدثين لا يصبح على الرغم من ذلك تاما وأن الإنسان يحتفظ باستقلاله الذاتي. (وهنا يمكن أن تبدأ بحوث تتناول أشعارا في الموضوع نفسه، وهدفها في النهاية هو الكشف عن شخصية فرلين الشعرية أو خصائص المدرسة الرمزية أو حتى الكشف عن الخصائص الوطنية. ينظر «الأشعار الليلة Nachtgedichte» أعلاه، ص 107 وما بعدها.

أما ما هي الساعة الفاتنة في حقيقة الأمر وأين تكمن هذه الفتنة في الواقع، فإن ذلك لم يعبر عنه بوضوح طبعا. ويمكننا وصفه فقط، وذلك بصفته تجربة خاصة في غمرة حدث طبيعي. وهذا هو المركز الحقيقي للقصيدة، الذي سيظل غامضا مبهما، رغم أن كل شيء يعود عليه منذ البداية، وتقترب منه القصيدة ببنائها الثلاثي الدرجات بشكل مستمر، ولا ندركه في النهاية عن طريق العقل، وإنما عن طريق الطبقات غير العقلية.

وباكتشاف هذا المركز ومعرفة طريقة تبعية البناء الفني له يصل تحليل البناء الفني المتعلق بطبقات المعاني إلى نهايته. إلا أن التفسير الكامل يتطلب بطبيعة الحال مواصلة العمل في هذا المجال المتعلق بالبناء الفني، إذ لا بد أن يحدد بدقة الدور، الذي يلعبه الشخص المخاطب دون أن يكون مرئيا. فالظاهر أن حضوره ينتمي إلى النسق الداخلي للقصيدة كلها، ويتطلب كذلك إدراك زمنية النص كما يتكشف عنها المركز بشكل خاص. والتفسير الكامل للقصيدة لا يتم طبعا إلا بناء على مجموعة «الأغنية الجيدة» كلها، ففيها تجد القصيدة مكانها الثابت ومعناها التام. (ومن الممكن، بناء على هذا التفسير الذي قدمناه، إيجاد طريقة مهمة لفهم المدرسة الرمزية. فقد قيل إن «الوعي بالمجرى الزمني بالذات إنما هو شرط لفهم التجربة الشعرية عند الرمزيين «لـ. شبيتسر، دراسات أسلوبية 2، ص 73. وقد خصص تيبودي (Thibaudet 1936-1874) في كتابه عن «شعر مالارمي La poésie de Mallarmé» فصلا يتصل بـ«الإحساس بالدوام "sentiment de la durée". وعندما يتحدث هناك عن «الدوام المثالي durée idéale» ، وهو ما تدعو إليه قصيدتنا أيضا، فإن هناك في النهاية بذورا تتجمع إنطلاقا من الشعر لتظهر في وقت متأخر –في فلسفة برسون (Bergson 1941-1859)، التي يصبح فيها مفهوم «الدوام» مفهوما مركزيا. وهذه نماذج توحي بأهمية «الساعة الخاصة» في شعر المدرسة الرمزية الفرنسية. فنحن نجد عند بودلير (غسق الصباح Crépuscule du matin: إنها الساعة C'est l'heure ... c'est l'heure (ولهذا شبه بما جاء في شفق المساء Crépuscule du soir)، وشارل (حوريس؟) غيران (Guérin 1839-1810): (قد أمطرت Il a plu) إنها الساعة المختارة بين الساعات كلها C'est l'heure choisie entre toutes ...، وغ. رونباش G. Rodenbach (1898-1855) في «أرصفة قديمة» "Vieux quais": إنها ساعة فاتنة لاقتراب الأماني Il est une heure exquise à l'approche des soirs ...

وإذا نحن أردنا النظر إلى الطبقات الأربع، التي تم بحثها منفصلة بالنسبة إلى بنائها، مجتمعة فإن ذلك لا يعد إضافة وإنما هو نتيجة حتمية للبحث نفسه. فقد نتج

عن ذلك أنه ليس هناك أية طبقة منعزلة انعزالا كليا. إن الإيقاع قد جعل من البناء الخارجي أساسا لا غنى عنه، وارتبط بالمعنى الذي احتاج إلى النغم ليكتمل نموه. فالطبقات الأربع تتحامل ويتطلب بعضها بعضا، إلا أن علينا أن نلاحظ أن طبقة البناء الخارجي كادت أن تكون في حالتنا هذه تابعة تماما. فلم تكن لها تأثيرات خاصة تقريبا، وإنما ساعدت على نمو الطبقات الأخرى، التي كادت تستنزفها (ومن حقنا أن نتصور أنها لم تتكون تلقائيا، وإنما تولدت عن الطبقات الأخرى. وترتيب الطبقات أثناء التحليل لا يعكس عملية الخلق). ولهذا لم يكن لها أثر إلا في موضع واحد، ذلك أن ازدواجية المقطع (أربعة أبيات ذات قافية متقاطعة، وقافية مزدوجة) تتضح بناء على القافية. على أن الإيقاع الأكثر قوة، الذي يشكل وقفة بعد البيت الثاني، يحجبها ويدفع بالوقفة «الخارجية» خلف البيت الرابع. والاختلاف القليل بين الطبقتين لا يولد تناقضات مخلة، وإنما يشكل تحليقا يتلاءم مع القصيدة، فتصبح وسيلة جديدة لبنائها.

ونلاحظ في النهاية كذلك اختلافا قليلا بين طبقات النغم والإيقاع من جهة وبين طبقات المعاني من جهة أخرى. فالمعاني لا تساعد تماما على تكثيف الإيقاع، وعلى تكثيف النغم قبل كل شيء، وتترك كلمة الفاتنة exquise بوصفها معنى، على ما لها من وظيفة رائعة في مجال النغم، أثرا ينم عن محافظة إلى حد ما، عن وعي إلى حد ما، وعن احتشام قليل بالنسبة إلى من ينتظر اندماجا تاما وأغنية كاملة.

على أننا نلاحظ مع ذلك، على ما للطبقات من قوة خاصة، أن هناك تنسيقا جديرا بالاعتبار بين المعاني والبناء، ولكن هذا لا يعني أن من حقنا أن نعمم الأمر كيفما اتفق، فإذا كان هناك شك في مسألة خضوع القصائد كلها لتركيب نغمي ثابت، فمن الواجب أن يظل السؤال عما إذا كان من الممكن ملاحظة هذا النوع من التنسيق بين الطبقات في الشعر الغنائي بلا جواب. (كذلك لا ينبغي أن يتم البت هنا فيما إذا كان من المفروض علينا أن نعتبر التنسيق نفسه معيارا نقديا). ومع هذا فإن في وسعنا أن نقرر شيئا مؤكدا، وهو أن طبقة المعاني هي التي تشكل جوهر القصيدة وأن البناء ليس من شأنها وحدها. فالطبقات الأخرى تساهم في

بناء هذه الأغنية chanson على نحو جوهري، وهذا إن لم تكن لها السلطة في بعث العالم الشعري وتركيبه. إن جوهر الشعر الغنائي، الذي ينشأ تدريجيا وينمو بفعل تضافر الطبقات، نسميه في الدراسة الأدبية العملية الشعرية. ولا شك أن تساؤلات أخرى تتصل بجوهر العملية الشعرية ستقودنا إلى ميادين ذات طبيعة مغايرة وتضعنا أمام مشكلات الأنواع الأدبية أو مشكلات القصيدة الغنائية. ويكفينا أن نقرر هنا أن دراسة البناء الفني قد فتحت منافذ ملائمة على ذلك. وهناك قسم من النتائج، التي توصلت إليها الدراسة عن وجود مركز خفي، وضبابية المعاني وتحولات الطاقات المعنوية، وترابط الأجواء الموضوعية والنفسية واندماجها مثلا، كل هذا يشير إلى جوهر الشعر الغنائي أو إلى نوع من الشعر الغنائي. وينبغي لنا أن نشير مرة أخرى أن التفسير التام للقصيدة يتطلب الفهم الدقيق لطبيعة البناء الفني.

ب - البناء الخارجي والداخلي

هذا مثل آخر صغير يرينا ما يحدث أحيانا من قلة التناسق بين البناء الخارجي والداخلي، وقد اخترنا لذلك قصيدة غوته «أغنية ماى Mailied:

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.

Und Freud und Wonne
Aus jeder Brust.

O Erd, o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb, o Liebe!
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb ich dich!
Wie blinkt dein Auge!
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmen Blut,
Die du mir jugend
Und Freud und Mut

Zu neuen Liedern
Und Tänzen gibst.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!

لكم تتألق لي

الطبيعة بروعة!

ولكم تشع الشمس!

ولكم تضحك المزرعة.

تتزاحم البرعم

في كل غصن

ويندفع ألف صوت

من أغصان الشجر.

والفرحة والبهجة

تنبعثان من كل قلب.

يا أرض، يا شمس!

يا هناء، يا لذة!

يا حب، يا حب!

جمال ذهبي

كسحب الصباح

فوق تلك الأعالي!

في روعة تبارك

الحقل الغض

وفي نثير البراعم

العالم المليء.

أيتها الفتاة، يا فتاة،
لكم أهواك!
لكم في عينيك من بريق!
ولكم تحبيني!

هكذا تحب القبرة
الشدو والفضاء
وأزهار الصباح
وشذى السماء.

وأنا أحبك
بدمي الدافئ
ومنك لي الشباب
والمسرة والجرأة.

لأغان جديدة
ورقصات
فكوني سعيدة أبدا
كما تحبيني!

تتكون القصيدة خارجيا من تسعة مقاطع رباعية، إلا أننا نلاحظ عند القراءة أن حدود المقاطع لم تأخذ فيها بعين الاعتبار، فبين المقطع الثاني والثالث، والثالث والرابع، والسابع والثامن، والثامن والتاسع لا نكاد نلمح الوقفات بوضوح، في حين

أن وقفات الترتيب البينة (بناء على الإيقاع والمعنى) قد تجد لها مكانا في داخل المقطوعة (2،3 / 1،4 / 2،9). ويتم بناء العملية الشعرية في ثلاث مراحل، ليست متساوية الطول تماما، ولكنها ذات طبيعة واحدة. وكل مرحلة تبدأ بالنداء، ثم تتحول إلى السرد (جمل اخبارية!) ونداء النهاية في المرحلة الأولى يشمل المقطع الأول. ويعقب ذلك السرد ويستمر حتى 2،3، والنداء الثاني النهائي، الذي يشمل ثلاثة أبيات ويزيح حدود والمقاطع، يتبعه السرد حتى نهاية المقطع الخامس، ويشمل النداء الموالي مقطعا كاملا أيضا، بينما تتواصل الجمل الإخبارية حتى المقطع التاسع. ويشكل الخاتمة المتماسكة نداء مستقل، اتخذ هنا شكل أمنية، في نهاية القصيدة.

ولا تجرى المراحل الثلاث في مستوى واحد، فهناك حركة تتم فيها، فإذا ما أبعد النداء الأول عن المحيط المكاني، فإن النداء الثاني يتجه إلى الداخل بقوة، إذ تستدعي الملامح الجوهرية للعالم وللأنا المنفعة و«الأسماء» المهمة. وينضم النداء الثالث إلى الاسم «الأخير»، ومن هنا تتجه الحركة نحو مشاعر مخاطب معين، وأمنية النهاية تخصه هو أيضا.

هناك ألحان عديدة لأغنية ماي، ولا ينتج عن أثرها تقريبا إلا العذاب. وهذا الانطباع يغدو ملحا بشكل خاص، عندما يقيد الموسيقي نفسه بالبناء الخارجي ويلحن مقطعا مفردا أو مقطعين مزدوجين أو ثلاثة مقاطع، فيحطم بذلك بناء العملية الشعرية.

إن العلاقة بين البناء الداخلي والخارجي في قصيدتي فيرلين وغوته متغايرة تماما، فقد تخلى غوته بعد «أغنية ماى» عن المقاطع المتماسكة في كثير من أشعاره، وكان قد اعتبرها قيدا بالنسبة إلى الحركة الداخلية، (ثم عاد إليها طبعا بعد ذلك مباشرة).

ويبدو أن هناك في القرن العشرين أيضا نفورا من القصائد المقطعية المتماسكة. فالقصائد، التي تقوم على بناء محدد، مثل المقطوعة الثلاثية والقصيدة الدائرية، والأغنية الدائرية، والسداسية وغيرها، تعتبر شيئا ميسورا هينا وأشكالا عتيقة. ويمكننا أن نلاحظ ما طرأ من تحول على بعض الأنواع المحددة، التي تم التخلي

عنها بعد أن كانت لها الأفضلية في الآداب المشتقة عن اللغة اللاتينية.

وفي وسعنا كذلك أن نلاحظ أن غنائيات شعراء النهضة الكبار لا تخلو من حرية في بنائها، بحيث تتحدد لكل جزء وظيفته بالنسبة إلى الكل. وقد تحدثت الدراسات الفنية عن الإحساس المكاني الجديد، الذي تتضح حيويته في النهضة الإيطالية على وجه الخصوص. وإننا لنكاد نحمل الفنيين بعضهما على بعض ونعتبر الغنائية، التي كان مصدرها ايطاليا وقادتها موكب انتصاراتها ابتداء من النهضة، شكلا «بنائيا» تماما، يتطلب امتلاؤها تركيبا بنائيا كالشعر. أما عصر الزخرفة فلم يهتم في أثناء ذلك بما يتطلبه الشكل. وكثيرا ما يكون التصنيف البسيط أسس البناء، ولا تضع الحد الضروري لذلك إلا طرافة النهاية.

وفي استطاعتنا أن نلاحظ هذا في جميع البلدان، فقد احترمت قواعد الشكل في الفترة الرومانسية بصرامة كبيرة في العديد من الأحيان، ولم يظهر التراخي في ذلك إلا مع ظهور المدرسة الرمزية.

وعلى العموم يمكننا أن نلاحظ أن البناء الخارجي قد قلت أهميته عن البناء الداخلي في شعر الأجيال الأخيرة. وليس في غنائية القرن السادس عشر فحسب، وإنما في أشعار سبقتها أيضا نستطيع أن نلاحظ العكس من ذلك، وهو أن البناء الداخلي لا يتخذ طابعه إلا بشكل ضعيف، بينما يلعب الجانب العروضي المقطعي الدور الحاسم في ذلك. ومن الظواهر المميزة أن الأشعار الغزلية الألمانية مثلا كثيرا ما تنقل مفصولة بعضها عن بعض. ويحظى الشكل الخارجي بالأولوية بصورة واضحة في أغاني الصديق البرتغالية cantigas de amigo، التي تتفرد ببناء فني خاص، وهي أن كل مقطع زوجي لا ينقل معه مما سبقه سوى نهاية البيت المقفى، في حين أن كل مقطع «جديد» فردي يبدأ بالبيت الثاني من المقطع السابق الفردي. وهناك من يظن أن هذا يحملنا على التفكير في جوقتين، تنفرد إحداهما بالقيادة الصوتية. وفي هذه الحالة يصبح البناء الفني ذا أهمية بالنسبة إلى تحديد المصدر أو التأثيرات الفنية. وإننا لنتعرف من النظرة الأولى الدعوات المكررة في الطقوس الدينية.

لقد تحدثت كتب فن الشعر في القرنين السابع عشر والثامن عشر عند حديثها عن الأغنية عن «الفوضى الجميلة» "beau désordre"، واشتهر من ذلك بيتا

Son style impétueux souvent marche au hasard,
Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.

غالبا ما يمضي أسلوبه العنيف مصادفة،
هو عندها (النخلة) فوضى جميلة وأثر فني.

إنها لهمهة طريفة أن ندرس كيف حقق شعراء ذلك الزمن، الذين كانوا يحاولون فيه اتباع المعايير النظرية، هذا النوع من الأسلوب. ومن الطريف فوق ذلك أن نقارن بناء أغانيهم بالنظام الفني في أغاني الشعراء الجدد. إلا أنه من الضروري أن نضيف إلى هذا القول أن الأغنية التي ازدهرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر ضمن حلقة التأثر بهوراس، كانت آنئذ نموذجا خاصا من الشعر الغنائي، وقد فقد الإقبال عليها في أيامنا هذه إلى حد ما.

إن الشعر الجديد لينظر في ريبة إلى الأشكال الشعرية، التي تحمل معها معاييرها الواضحة، وقد شملت هذه الريبة اللازمة أيضا. والحقيقة أن اللازمة تحدد البناء الخارجي للمقطوعة الثلاثية والقصيدة الدائرية والأغنية الدائرية وغيرها.

ويفهم من اللازمة تكرار منتظم لبيت أو لمجموعة من الكلمات في مكان معين من المقطع. وتعتبر اللغة البروفانسالية مصدرا لكلمة اللازمة Refrain، فلفظة refrain-gre تعني تكسر الأمواج المتواصل على الشاطئ: على أن هذا لا يعني أن ظاهرة اللازمة نفسها مصدرها الشعر البروفانسالي. فنحن نجدها في الأشعار القديمة كما نجدها في الأشعار الكنسية اللاتينية. أما إلى أي مدى يمكننا أن نعتبر ورود اللازمة في الأغاني الشعبية عند الأمم الأوروبية بناء على التأثر بذلك المصدر القديم أو بناء على مصدر قومي تماما، فإن الآراء حوله لم تبلغ بعد حد الاستقرار.

فإذا ما تكرر البيت المقصود (أو الأبيات) بصورة حرفية، فإننا نتحدث عندئذ عن القافية الثابتة المتكررة. وقد يحدث ألا تكون للازمة علاقة بالمقطع الشعري، أى أنها لا تؤدي أي وظيفة بالنسبة إلى البناء، ولا تفهم إلا من استمرار شكلها في أغنية أو أغنية راقصة. ومن ذلك يتضح لنا مثلا أن الأغاني الدنيماركية تغنى بلازمة مغايرة، وأن اللازمة نفسها I ror vel ud ولأشجاري الزيزفونية أوراق "Men Linden hun loves" تتردد في أغاني مختلفة. وتعتبر عودة المقطع واللازمة بعضهما على بعض بشكل ثابت من قبيل المعيار، وتتغير اللازمة لتحقيق هذا الغرض. (وتلعب قضية اللازمة دورا في مناقشات أصول القصيدة القصصية).

وعندما تكون هناك تغييرات طفيفة، فإننا نتحدث عندئذ عن اللازمة المنسابة. وهكذا استعمل غوته في القصة الشعرية (عن الأمير المطرود العائد) لازمة: «الأطفال يحبون سماع ذلك» "Die Kinder, sie hören es gerne" في مقطعين، ملاءمة مع الموقف، بشكل مغاير، فقال: «الأطفال لا يحبون سماع ذلك».

تتطلب اللازمة وقفة بعد كل مقطع وتلخص المضمون العاطفي للمقطع. وكان هذا هو السبب، الذي جعل غوته لا يضم هذه القصيدة إلى الأغنية الراقصة، مع أنها تنتمي إليها في الحقيقة، ويفضل ضمها إلى مجموعة الأشعار الغنائية. وقد نظر في ذلك إلى الشكل، الذي تتخذه اللازمة في القصة الشعرية باللغات المشتقة عن اللاتينية، وهذه القصة الشعرية لا علاقة لها بمثيلتها عند الشعوب الجرمانية.

وتعتبر اللازمة ذات النغم المنتظم عنصرا مهما في بناء القصيدة. فإذا ما هي وقعت في آخر المقطع، فإنها تنحو نحو تدوير المقطع المفرد، وفي ذلك يمكن السبب في ندرتها في شعر القرن العشرين، الذي ينفر من أسلوب المقاطع. ومع ذلك اتخذت في شكلها المتغير خلال هذا الوقت بالذات قوى جديدة.

لقد جلب انتباهنا في قصيدة فرلين «القمر الأبيض» بناء العملية الشعرية على مستويين، ويكثر استعمال هذا النوع في الشعر الجديد، بحيث يمكننا الحديث عن نمط شعري ذي مستويين، فيتناوب أحيانا، كما هو الأمر عند فيرلين، السرد والخطاب المفرد بعضهما مع بعض. وفي حالات أخرى يتداخل السرد والتكلم أو

الكلام الغنائي والقصصي أو الحاضر والماضي. وليس من النادر أن يميز الشعراء الاتجاه الثاني خارجيا بواسطة الأقواس المتكررة. ويمكننا أن نفكر في هذه العلاقة بالنسبة إلى المسرحية، التي تتضمن حقيقة شيئا صرفيا في الحديث الجانبي، ومع ذلك فمن الأفضل البحث عن العلاقة الأصلية باللازمة (المنسابة). وتشير إلى ذلك أفضل أشعار المستوى المزدوج من هذا النوع، فكثيرا ما تتناثر وتترك أثرها بصفتها تعبيرا متعاظما، صدر عن متكلم مصاب بالفصام. أما في ذلك المكان، الذي يشترك فيه المستويان في بناء العملية الشعرية، فإن اللازمة المنسابة تصبح أكثر قوة بشكل محسوس. ونقدم مثلا قصيرا على ذلك مقطوعة للشاعر الاسباني غارثيا لوركا (Garcia Lorca 1936-1898)، الذي اعتنى بهذا النمط كثيرا (ويعد واحد من أساتذة اللازمة مثل برينتانو، وروسيتي (Rosetti 1882-1828) والبرازيلي أولافو بيلاك (Olavo Bilac 1918-1865):

Eco

Ya se ha abierto
la flor de la aurora.

(Recuerdas
el fondo de la tarde?)

El nardo de la luna
derrama su olor frio

(Recuerdas
la mirada de agosto?)

لقد تفتحت
زهرة الفجر

(أتذكر
عمق الأصيل؟)

وناردين القمر
يسكب عطره البارد.

(أتذكر
منظر أغسطس؟)

ج - بناء المجموعة

لدراسة البناء في مجموعة من الأشعار أهمية خاصة، فعلاقة المقطع بالقصيدة تتكرر هنا بشكل أوسع من علاقة القصيدة بالمجموعة كلها، فعن طريق تركيب الكل ينشأ بالمقابل أكثر من مجرد الجمع.

يمكننا في البداية أن نتأمل الأشعار المتماثلة المتناسقة، على أن اسم المجموعة لا ينطبق على مجموعة من الأغنيات المستقلة كما لا ينطبق على فصول من مجموعة شعرية، أطلق عليها عنوان جامع. وكذلك مجموعة الموت، والتمرد، والخمر وغيرها من أشعار «أزهار الشر» لبودلير، أو مجموعة الحب، والآلهة، ووقح وورع وغيرها من مجموعة أشعار فيرديناند ماير لا تصل إلى تكوين مجموعة.

من الممكن أن ينشأ الكل المتكامل، وهو المجموعة الحقيقية، عن أشعار، يتناسب تتابعها مع التتابع الزمني، الذي يتواصل حتى النهاية. وفي وسعنا أن نلاحظ بسهولة أن هناك عنصرا قصصيا يتسلل إلى الشعر الغنائي عن طريق حدث من هذا النوع يتم داخل الزمن. ومن هذا النمط مثلا أغاني الطحان Müllerlieder، التي نالت الشهرة بعد أن لحنها شوبرت (Schubert 1828-1797). وكذلك الأمر

بالنسبة إلى أغاني البرتغالية Sonnetts from the Portuguese لاليزابيث براونينغ (Elizabeth Browning 1861-1801)، فنحن نجد في بنائها ما له علاقة بالمجموعة بصفتها قصة حب. وهناك في هذه المجموعة طبعا طاقات أخرى أكثر قوة، تحدد طبيعة البناء. وفي الشعر الغنائي المحض تنتمي المجموعة إلى المركز الذي تدور حوله. ومن الممكن أن يتعلق الأمر في أثناء ذلك بموضوع معين، يسمح لنا أن نعالجه من عدة نواح مختلفة (قد تنتج عنه دراسة أكثر عمقا)، أو يتعلق بعظمة تتصل بالموضوع، في الإمكان إضاءتها من جوانب عديدة. وقد يتعلق الأمر كذلك بمركز غامض، يصعب التعبير عنه في النهاية، ويتصل بداهة بدافع من الدوافع. وعندئذ تصبح قصائد المجموعة شبيهة بطيف مزركش، ينم بصفته انعكاسا عن المصدر الموحد للضوء.

إن دراسة البناء في أغنيات شكسبير، وأناشيد نوفاليس، وديوان غوته، والمراثي الديونيزية لريلكه، ومجموعات الرمزيين والرومانسيين الفرنسيين وغيرهم تعد من المطالب الطريقة الخصبة في ميدان التاريخ الأدبي. عندما نلقي نظرة شاملة على العصور المختلفة، نلاحظ في حين أن الإقبال على كتابة المجموعة الشعرية قد أخذ يقوى في العصر الحديث بصورة مستمرة حتى أصبح في الوقت الحاضر خصيصة الخلق الشعري. ويبدو أن الشاعر المعاصر يطمح إلى أن يخلع على عمله الفني «طبيعة الكتاب» ذات الأهمية الكبيرة. إلا أن هذا السبب الأدبي الاجتماعي لا يكفي طبعا لتفسير ذلك.

ومن الممكن أن تكون لدراسة البناء، فضلا عن المجموعة، فائدة في كل مكان، يتولى فيه الشاعر تنظيم أعماله الشعرية الكاملة. وقد توصل ف. بريخت (Brecht) مثلا إلى نتائج مفاجئة وفيرة بالنسبة إلى كونراد فيردناند ماير، وتحمل دراسته عنوانا مناسبا، هو «كونراد فيردناند ماير والعمل الفني في مجموعته الشعرية C.F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung (1918).

2 - مشكلات بناء المسرحية

أ - المشهد والفصل

لقد ساعدنا الفصل الخاص بالمفاهيم العروضية الأساسية على معرفة البناء الخارجي بالنسبة إلى الشعر الغنائي. أما بالنسبة إلى المسرحية، فعلينا أن نعرف أولا مفهوم البناء الخارجي، وهذا الأمر يتعلق بالمشهد والفصل قبل أي شيء آخر، وكلاهما لم تعرفه المسرحية في العصور الوسطى، بل الأرجح أن مصدرهما النظرية والتطبيق في المذهب الإنساني، وكان قد أخذهما بدوره عن المسرحية اللاتينية، وعن سينكا (4 ق م - 65 ب م Seneca)، وقد جرت العادة على أن تحدد بداية المشهد ونهايته بدخول الشخصيات المسرحية أو خروجها، بحيث يكون العدد نفسه داخل المشهد فوق خشبة المسرح. فالمشهد المستخدم له، كما نرى، تحديد خارجي محض. وقد لا تتم الوحدة الحقيقية للحدث المسرحي فعلا إلا بمشهدين أو أكثر من ذلك. هناك حقا بعض الكتاب المسرحيين يفهمون المشهد فهما جوهريا، بمعنى اعتباره جزءا من الحدث المسرحي، فيتم الدخول والخروج بناء على ذلك في داخل المشهد. وإذا كان هذا التطبيق الخارجي قد نشأ واستمر وتواصل نجاحه، فإن ذلك يكمن بالدرجة الأولى في ملاءمته لوجهة نظر المخرج، الذي هو في حاجة إلى مقدمة تتناسب مع عدد الممثلين في كل مرة. إلا أن عليه أن يفهم بطبيعة الحال، بصفته أول مفسر وأهم مفسر للمسرحية، البناء الداخلي للحدث المسرحي. وضرورة التقسيم الخارجي للمشاهد قلما تدفعه عادة إلى توجيه الشكر إلى الكاتب المسرحي، الذي لا ينظر إلى المشهد إلا من جانب بنائه الداخلي. لهذا فهو يقسم المشاهد في كل مكان يتنازل فيه الكاتب المسرحي عن هذا التقسيم، كما هو الحال مثلا عند غريلبارتسر وغيرهارد ها وبتمان. والظاهر أن هناك، عند التخلي التام عن تقسيم المشاهد، حرية في البناء، تختلف عنها في المسرحيات، التي [illegible] وحداتها على حجم أصغر من حيث البناء.

ولئن كان المشهد يستخدم بوصفه وسيلة خارجية محضة لتقسيم المشاهد، [illegible] نجد له، كما رأينا، تبريرا في الممارسة المسرحية دون أن تكون له علاقة بالبناء

الداخلي لها، فإننا نجد الأمر مغايرا بالنسبة إلى الفصل. وعلينا أن نقول بصورة أدق أن عملية التطور المستمر للفصل جعلته جزءا من الحدث المسرحي المرسوم وقد فسر في بداية الأمر تفسيرا خارجيا محضا، فكان جزءا من الفعل المسرحي، الذي جرى في المكان نفسه. على أن هذه الوحدة الخارجية للمكان لم تعد حاسمة ففي الفصل الثاني من «نزاع الإخوة Bruderzwistes» يحرص غريلبارتسر على إحداث ثلاثة تغييرات، ويطالب طبعا لذلك بثلاثة مشاهد مسرحية. ولم يكن من النادر أن يتم التغيير فورا، فيستمر التمثيل دون توقف. وقد كان الستار الفاصل، الذي يمكن من تغيير المكان بسرعة، شيئا معتادا منذ القرن الثامن عشر (ولو أنه كان معروفا قبل ذلك). وأصبح تغيير المكان، منذ ذلك الحين أيضا، داخل الفصل شيئا عاديا -وكلاهما ما هو إلا انعكاس لوجهة النظر الجديدة- في حين أن المسرحية «الكلاسيكية» كانت تتطلب وحدة المكان داخل الفصل. وهذا يرينا أن الفهم الصحيح لمسرحية من المسرحيات لا يمكن أن يتم دون معرفة الشكل المسرحي المعاصر أو المقصود. وهناك خطر دائم يصاحب تفسير المسرحية، وهو أن يقوم مؤرخ الأدب أو الناقد بدراسة لغوية لها وينسى أن المسرحية لم تكتب للقراءة وإنما كتبت للتمثيل، ولذلك لا تحيا حياتها التامة إلا من خلال العرض.

على أن حالات المسرحيات الكتابية، أعني المسرحيات التي كتبت دون تفكير أو أمل في عرضها، تعتبر نادرة نسبيا. ونجد آثارها على الخصوص عند كتاب مدرسة العاصفة والاندفاع والمدرسة الرومانسية والمدرسة الانطباعية. ويبقى علينا أن نبحث إلى أي حد يرفض المؤلف عنده المسرحية التقليدية، بحيث تصبح مسرحيته في وقت متأخر صالحة للعرض تماما، أو إلى أي مدى يرى فيه عند عرضها تصغيرا أو تضييقا أو تشويها لمقاصده فيها. فعند تقديم الجزء الثاني من فاوست لغوته وبروموثيوس طليقا لشيلي كان العرض يتعرض بصورة مستمرة لخطر البقاء وراء العالم الخيالي، الذي تتطلبه المسرحيتان أو الذي يخلقه القارئ لنفسه. فتكون هناك إساءة إلى العمل الفني عن طريق ذلك (حول الصراع بين المسرحية «الشعرية» والمسرح في القرن الأخير، انظر الكتاب القيم، الذي ألفه ر. بيكوك (R. Peacock

كان المذهب الإنساني قد حدد الاستعمال المعتاد للفصل والمشهد. وإذا كانت المسرحية الاسبانية «سيلستينا Celestina» (لفيرناند روخاس) تحتوي على واحد وعشرين فصلا، فلا ينبغي لنا أن نفكر في فصول المسرحية خلال العصور المتأخرة، وإنما ينبغي لنا أن نفكر في المشاهد. على أن الكاتب البرتغالي خيل فيسنته (Gil Vicente 1536-1465) يستعمل على العكس من ذلك «المشهد» بمعنى الفصل، الذي نستعمله نحن اليوم. وقد كتب على الكتاب الثاني من الملاهي Comédias لعام 1521 بوضوح أن مسرحيته Comédia de Rubena مقسمة إلى ثلاثة «مشاهد». أما معاصره الألماني هانس ساكس (Hans Sachs 1576-1494)، الذي كثيرا ما كان يشبه به، فكان يقسم المسرحية إلى فصول لا غير، وهي طريقة معتادة عند كبار كتاب المسرح الاسبان أمثال لوبي دي فيغا وتيرسو (دي مولينا 1583-1648 Tirso de Molina) وكالدرون وغيرهم (جوردانس Jordans).

وتتكون المسرحية البرتغالية، على غرار المسرحية الكلاسيكية الاسبانية، منذ البداية وإلى وقتنا الحاضر، من ثلاثة فصول، بينما تتكون المسرحية الفرنسية والانجليزية والألمانية (والأمر يتعلق هنا بالمسرحية الجادة) من خمسة فصول. وفي اسبانيا كان لسيربنتس (في مقدمة ملاهيه) وفرويس (كريستوبال 1550-1609 Virués Cristébal de) (ينظر لوبي دي فيغا في كتابه «فن جديد في صناعة الهزلية Arte neuvo de hazer comedias» الفضل في تقسيم المسرحية إلى ثلاثة فصول Jornadas. وقد أثبت تاريخ الأدب أن أنطونيو دييث Antonio Diez قد استعمل نفس الطريقة (في مسرحية كلاريندو الدينية Auto de Clarindo 1535) وكذلك فرانثيسكو دي أفدانيو Francisco de Avendano (في الهزلية الزاهرة Comedia Florisea 1551). ومبدأ هذين التقسيمين يستندان معا على شخصيات أدبية كلاسيكية لها اعتبارها. وقد توسل مفسر تيرنس (Torenz 159-200 ق م)، وهودونات، إلى معرفة طريقة التقيد بفصول ثلاثة انطلاقا من خطة بيانية تتألف من المقدمة Protasis، والعقدة Epitasis والحل (الكارثة Katastrophe). أما هوراس فقد فضل بالمقابل الفصول الخمسة، وواصل ذلك سينكا في فنه المسرحي. وهكذا يتضح

لنا اختيار شبه الجزيرة الايبيرية للقواعد الفنية القديمة واستيعابها لها، مما أدى إلى مناقشة نهضتها مناقشة حادة.

وما أن وضعت كتب فن الشعر في عصر النهضة، حتى أصبحت الفصول الخمسة قاعدة ملزمة بالنسبة إلى المأساة الفرنسية. وضاعفت صرامتها في كل من انجلترا وألمانيا تقاليد محلية مصدرها المذهب الإنساني. على أن هذه القاعدة بقيت بعد انهيار سلطة المعايير الفرنسية، إلى درجة أن منظري البلدان الثلاثة اعتبروها ملازمة لطبيعة المسرحية نفسها. وتمثلت النظرية الحاسمة خلال القرن التاسع عشر في كتاب «فنية الدراما Technik des Dramas» لغوستاف فرايتاغ (1816-1895 Gustav Freytags). فقد ربط الفصول الخمسة بالأقسام الخمسة، التي تلازم البناء الفني، وهو المقدمة، والنمو، والذروة مع التحول، وفتور الحدث، والحل (الكارثة)، إذ كانت تعني بالنسبة إليه الأجزاء الطبيعية للبناء. (وكان العدد خمسة بالنسبة إلى عصر النهضة أيضا، وكان الايطالي كاستيلفيسترو قد أشار مثلا في كتابه فن الشعر إلى الفصول الخمسة مستخدما اليد بوصفها أقرب قياس لذلك). على أن الأرضية اهتزت في اللحظة، التي ظنت فيها النظرية أنها قالت فيها كلمتها الأخيرة فيما يتصل بذلك. فقد استخدمت المسرحية الطبيعية عند ابسن (هينريك Ibsen 1828-1906) وغيرهارد هاوبتمان وغيرهما الفصول الأربعة والثلاثة بالوفرة نفسها. أما المسرحية ذات الفصل الواحد فقد ازدهرت في فترة المسرحية الرومانسية الجديدة. وقد عرفنا في نهاية الأمر من كتاب المسرح من استغنوا عن تقسيم المسرحية إلى فصول وعوضوها بمشاهد و«لوحات Bilder»، ويتم تحديد اللوحات بواسطة وحدة المكان، إلا أنها بقيت من حيث العدد اختيارية تماما. وفي استطاعة مؤرخ الأدب أن يضيف إلى ذلك أن تقاليد البناء الفني الخارجي كثيرا ما اعتراها الخلل في الفترة الرومانسية. لقد سخر كلايست مثلا في مأساته «بنتسيليا»، وملهاته «الجرة المكسورة Der zerbrochene Krug» من التقسيم إلى فصول كيفما كانت طبيعته. وعندما فرض غوته هذا التقسيم على الملهاة قصد تقديمها على المسرح، فقدت الكثير من أثرها. وهكذا كانت حرية البناء الفني عند

الشاعر غير متجانسة مع التقاليد المسرحية. وهناك عدد كبير من المسرحيات المصيرية كتب من غير أن يقسم إلى فصول. وإننا لنجد بعض الاضطراب حتى في فرنسا عند كاتب مسرحي مثل فيكتور هيغو وغيره فيما يتعلق بقضية تقسيم المسرحية إلى فصول.

لقد كانت مسألة تقسيم المسرحية إلى فصول مشكلة قرن كامل. وذلك لأن الفصل، على العكس من المشهد، يمارس وظيفته في البناء الداخلي للمسرحية. إلا أنه لم يقدم مع ذلك إلا القليل حول قضية اختيار التقسيم إلى فصول وإلى كم من فصل يجب أن يتم ذلك، فعندما يتصل الأمر بمسرحية من خمسة فصول مثلا، يبقى علينا دائما أن ندرس ما إذا كانت الفصول تكوّن حقيقة وحدات داخلية ضمن الكل وما إذا كانت تتلاءم مع الترتيب الذي سطره فرايتاغ في النهاية وما إلى ذلك. وقد جرى الحديث بهذا الصدد عن مبدأ البناء الفني البنيوي، أو الشكل المغلق، وعما يميزه عن مبدأ البناء غير البنيوي، أو المفتوح. وإذا كان من المؤكد أن تقسيم المسرحية إلى خمسة أو ثلاثة فصول ليس دائما إشارة إلى حرية البناء البنيوي، فمن المؤكد كذلك أن تجنب هذا التقليد يدل على الرغبة في أساليب أخرى. وقد حاول بعض الدارسين -ولم يكن ذلك بصورة مقنعة دائما- أن يؤكدوا على وجود مبادئ موسيقية في البناء المسرحي عند كلايست. وكان كلايست قد أشار إلى ذلك بنفسه عند ذكر أنه وجد في الصوت الرئيسي العميق أكثر الإيضاحات عن جوهر الشعر عمقا. وهناك بعض معاصريه أعادوا الموسيقى إلى الذهن بعناوينهم الرئيسية والفرعية. وحتى الشعر حاول أن يعكس مدى عظمة تجربة شكل الشمفونية في ذلك الحين، بدأ بوصفه شكلا خاصا أولا ثم اتخذ الحجم الكبير في القرن الثامن عشر بعد أن بقي اسمها مماثلا في الافتتاحية والاستهلال. (وقد انضم إلى الرومانسيين ثيوفيل غوتيي (Th. Gautier 1872-1811) بهذا العنوان المثير «سيمفونية على السلم النغمي الأبيض Symphonie en blanc major»، فكان له بدوره صدى كبير عند الشعراء الرمزيين. وقد أثنى روبان داريو (1867-1916 Ruben Dario)، الذي نشر بكتابه «نثريات مستهترة Prosas Profanas (1896)»

المذهب الرمزي في أمريكا الاسبانية، في قصيدته «باقة زهر Bouquet» على «الشاعر الجليل في وطن فرنسا poeta egregio del pais de Francia» وعلى قصيدته"su Sinfonia en Blanco Mayor" ، وكتب هو نفسه قصيدة «سيمفونية على السلم النغمي الرمادي Sinfonia en gris mayor»، تردد فيها «الرمادي» صدى من «الاغنية الرمادية chanson grise»، التي تضمنها كتاب «فن الشعر Art poétique» لفيرلين. وتأثر في قصيدته «أغنية Sontina» بـ «أغنيات الخريف Sonatines d'automne للشاعر كمي موكلير (Camille Mauclair). وكان مالارمي قد جعل عنوان قصيدة له،تعود إلى أيام الشباب «السيمفونية الأدبية Symphonie littéraire»، أهدى القسم الأول منها إلى غوتيي. وفي عام 1865 رسم ويستلر (جيمس Whistler 1903-1834) سيمفونية على الأبيض رقم 2: لقد أصبح غوتيي أكثر السيمفونيين الفرنسيين نجاحا!).

لقد حاول الدارسون إدخال المفاهيم الموسيقية في لغة الدراسة الأدبية أيضا. ولا شك أن هناك حالات يكون فيها لنقل المفاهيم ما يبرره، وهكذا استحق الشكل الخاص بالدورة الموسيقية، الذي نبه إليه غونتر مولر في شعر شاعر من شعراء عصر الزخرفة –استحق المواطنة التامة في علم المصطلحات الأدبية. على أنه يجب علينا أن نحذر من حيث المبدأ تكثيف الأشكال والمفاهيم المتصلة بالبناء الفني والمستمدة من الفنون المختلفة. وحتى إذا كان الهدف النهائي من الدراسة النظرية هو الكشف عن الأسلوب المعاصر المرتبط بحقبة من الحقب، فإنه ينبغي أن يتم الكشف عن البناء الفني في الأعمال الفنية لكل فن من الفنون، بل في كل عمل مفرد بشكل دقيق. إن وحدة الأسلوب المرتبط بالحقبة، التي يتم الكشف عنها في كل الفنون التعبيرية، تعد بداية مبدأ كشفيا أو مساعدا على الكشف، ولكنها ليست واقعا له اعتباره، فالمساواة والقياسات، التي تتخذ على عجل، تعتم المشكلة وتثير نوعا من الشبهات حول مثل هذه المحاولات.

ب - بناء الحدث المسرحي

كان المفروض أن نتساءل عند الحديث عن المسرحية عن الجوهر الذي يحدد بناءها، ويكون الجواب عندئذ «الحدث المسرحي»، ولكنه لا يحظى بالاعتبار العام بأية صورة من الصور. إننا لنقف هنا أمام وضع مماثل لوضع الشعر الغنائي، الذي اتضح لنا فيه أن القصيدة ليست مطابقة لدرجة المعنى إطلاقا. وقد سبق أن أطلقنا اسم الحركة الشعرية على الجوهر المتطور، وعلى هذا فإن الجوهر المتطور في المسرحية هو الحركة المسرحية.

لقد حرص روبيرت بيتش Robert Petsch على أن يفرق في كل مسرحية بين مقدمة الحدث والخلفية الفكرية، وتوصل إلى عد ثلاثة أنماط. فالنمط الأول لا يحتوى تقريبا إلا على مقدمة الحدث، ومن هذا النمط المسرحية الهزلية، وتمثيلية ثلاثاء المرفع، والرواية التاريخية المصورة وغيرها. وفي النمط الثاني، الذي يسميه النمط الكلاسيكي، تشير مقدمة الحدث على وجه مطرد إلى الخلفية الفكرية. أما النمط الثالث، الذي يسميه النمط الرومانسي، فإن السيطرة فيه تكون للخلفية الفكرية، بينما تكون المقدمة تركيبا مستقلا. فالجواهر، كما نرى هنا، مختلفة تماما فيما يطرأ عليها من تطور. ومن الممكن أن نربط أنماط بيتش بمحاولات أخرى قام بها بعض الدارسين للكشف عن أنماط البناء الفني. من ذلك أن المسرحيات، التي تقوم على مقدمة الحدث المجرد، وهي من النمط الأول عند بيتش، تستخدم في معظم الأحيان ما يسمى بالفنية الخيطية FADENTECHNIK، فالبناء الفني فيها يتم وفقا لاتجاهات خيوط الحدث، وهذا النمط يتخذ عادة شكلا بنيويا، بينما يتخذ النمط الثالث فنية مَوْجية WELLENTECHNIK إذ يتشكل البناء حسب طبيعة الحركة النفسية وطبقا لمنعطف التجربة الداخلية. ونجد فعلا أمثلة لفنية موجية من هذا النوع في المسرحية الرومانسية والرمزية.

على أننا لا نستطيع أن نستخدم هذه النمطيات إلا بعد أن نعرف كل المواد المتعلقة بها، ولسوف يكون لها معناها عندما نفهم أنماط البناء الفني في علاقتها بالنوع الأدبي. وعلى المبتدئ أن يختبر نفسه أولا في مدى فهمه الدقيق لبناء

المسرحية، وسيرى بعدئذ أنه في حاجة إلى معرفة ما هو أكثر من الفصل والمشهد من عناصر البناء. وعندما نحاول تحليل بناء أية مسرحية، يجب علينا أن نتساءل عن الطريقة، التي اتبعها المؤلف في العرض وكيف تم ترتيبه له، بمعنى أن نعرف أوضاع الشخصيات وملابساتها إضافة إلى مقدمة القصة، التي ينطلق منها الحدث. وعلينا بعد ذلك أن نأخذ بعين الاعتبار الحوادث الأولية المثيرة ERREGENDEN MOMENTE (initial incident)، التي تقابلها الحوادث المتأخرة RETARDIERENDEN MOMENTE (moment of last suspense)، وتبدو وكأنها تحول دون وقوع الكارثة أو تحول اتجاهها. وهكذا استعمل غوته، عندما أعاد كتابة نص «ستيلا Stella» قصة الأمير فيها بمثابة حادث متأخر.

وعلينا أن نميز، عندما ندرس البناء الفني، بين المشاهد الرئيسية والمشاهد الثانوية وأن نفهم أوضاع الذرى وكيف تم إعدادها وكيف رتبت الفصول فيما بينها. ولا يندر أن تثرى المادة المدروسة عن طريق مقارنة النسخ المختلفة بعضها ببعض. ونستطيع أن نعرف تطور قضية التحكم في مشكل البناء المسرحي عند الكاتب المسرحي البرتغالي غاريت من تغييره لذروة مسرحيته Frei Luiz de Sousa، أي تغيير نهاية ثاني فصل من الفصول الثلاثة في النسخة النهائية.

على أن علينا ثانية أن نحذر اتخاذ شكل بنائي نمطي لمسرحية معينة، النمط «الكلاسيكي» مثلا، معيارا عاما للحكم والتقويم أو اعتباره حكما مسبقا على كل مسرحية. أما فيما يتصل بانعدام «وحدة الموضوع»، التي يسهل علينا العثور عليها في فن المسرح قبل الكلاسيكية الفرنسية، فلم يقل عنها سوى الأشياء السلبية.

وإذا لم تكن لوحدة الموضوع بالنسبة إلى الفن المسرحي القديم نفس الأهمية، التي أصبحت لها في المأساة الفرنسية، وهو ما جعل البناء تبعا لذلك لا يرتبط بالحدث إطلاقا، كما عرفناه وتعودنا عليه في المسرحية المتأخرة، فإن التقويم على أساس مثل هذه المعايير لم يعد له معنى كبير. فمن الضروري أن يفهم البناء المسرحي إنطلاقا من الطاقات الإيجابية والخصائص الجوهرية. وإذا كان قد لوحظ كذلك أن ربط المشاهد بعضها ببعض في القرن السادس عشر كان أقل تماسكا منه

في المسرح المتأخر، فتلك مبدئيا ملاحظة سلبية. ولنذكر بهذه المناسبة أن ذلك ينطبق على شكسبير أيضا. فنحن نجد عنده على الدوام مشاهد أو أجزاء من مشاهد لا علاقة لها بسير «الحدث المسرحي»، ويتصل الأمر على الأكثر بالفقرات البلاغية الفخمة، التي قد تكون بداية للتفسير والفهم. ونجد فقرة بلاغية رائعة من هذا النوع، الذي أظهر فيه شكسبير تفرده في هذه المهمة التقليدية، متمثلة على وجه التقريب في حديث بولونيوس، الذي يودع به ابنه ليرتس قبل سفره في مسرحية هاملت. فهذا الحديث ليس مرتبطا بالحدث ولا هو مرتبط بالشخصيات المسرحية. وسيكون الأمر أقرب إلى العكس إن كان المقصود من ذلك المحافظة على التصور القائم عن وحدة الشخصية بإدخال عنصر السخرية واعتباره ثرثرة رجل عجوز أحمق، وهو ما يمكن ملاحظته. وهناك في المشهد الثالث من الفصل الثالث من مسرحية عطيل مدح للاسم الطيب الذكر، ينبض بمعنى مزدوج، إذ يبدو على لسان أياغو بمثابة استعداد أرحب للنميمة التالية، ولكنه «مديح» منفصل عن الحدث والشخصية بمعنى الثناء البلاغي، كما يصفه شيشرون على وجه التقريب في كتابه «أجزاء الخطابة Partitiones Oratoriae 1 ، فقرة 10». لقد كانت اللغة في المسرحية البرتغالية والاسبانية أقل تشابكا منها في المسرحيات المتأخرة، ويبدو ذلك واضحا في استخدام المقاطع الشعرية. ويعتبر هذا مناسبا للمشاهد أو لأجزاء المشاهد. وهكذا تبتدئ بعض مسرحيات جيل فيسنتي البرتغالي (Gil Vicente 1536-1465) «مهزلة روبينا، ومهزلة الأرملة Comédia de Rubena، Comédia do viùvo» بشكوى مغلقة، قيمتها في العرض أقل من قيمتها بصفتها «شكوى»، ومع ذلك فمن الخطأ اعتبار مثل هذه الأجزاء مستقلة تماما. ولهذا يجب أن تفهم من جوهر المسرحية ومن طبيعتها النوعية، وأن ينظر إليها على أنها عند التأمل تفقد عزلتها ويرتبط بعضها ببعض كما يرتبط بالكل.

ومن الخطأ أساسا الحديث عن «التطور» نحو الوحدة، فالأمر يتعلق بالأساليب وأنماطها المختلفة أو الأنواع ولا يتعلق بالإنتقال من العمل البدائي إلى العمل المتقن فحسب. يجب أن يفهم إهمال وحدة الموضوع وانعدام البناء المتماسك عن طريق

التفسير الموضوعي لجوهر كل مسرحية، سواء اتصل الأمر بجيل فيسنتي أو هانس ساكس أو اتصل بالمسرحية الإسبانية أو مسرحية العاصفة والاندفاع أو بالشعراء الرمزيين والانطباعيين. وهنا تكمن مشكلة طريفة من مشكلات التاريخ الأدبي، لا ينبغي أن تحول دون حلها أحكام مسبقة.

3 - مسائل البناء القصصي

أ - أشكال البناء الخارجي

إذا كان هناك تداخل وتشابك، يتخذان طابعا استمراريا، فإن ذلك يمكن في طبيعة الموضوع، التي جعلتنا نذكر في فصول سابقة ما له من أهمية أيضا بالنسبة إلى البناء القصصي. فقد اتضح عند الحديث عن الدافع مثلا أن له وظائف مهمة في البناء. ثم إننا سنتحدث في الفصل القادم عن أشكال السرد، وذلك عندما نتناول التفسير المسبق والتشكيل الزمني في الرواية، وهو أمر له اعتباره في البناء أيضا.

ولنبدأ هنا ثانية بعناصر البناء الخارجي، فالمقاطع في الشعر والمشاهد والفصول في المسرحية تقابلها في الفن القصصي الملحمي الأناشيد أو المغامرات والأجزاء والكتب والفصول والفقرات، التي تتخذ بواسطة الطباعة حجما أكبر أو أصغر. وهذه الأجزاء الخارجية هي في الوقت نفسه أجزاء في البناء الداخلي، يدل على ذلك مثلا أن الرواية الهزلية تستمد تأثيرات خاصة من إحداث الخلل في توقع القارئ الصامت وتضع النهاية الفصلية وسط مشهد معين. وبذلك تصبح، كما نلاحظ ذلك عند ستيرن (لورنس Sterne 1868-1713) بسهولة، أن الاهتمام المنصب على مجرى الحدث يحطم في النهاية حتى الوهم، ويتم هذا عن طريق القاص الذي يضع نفسه في المقدمة، وله الحق في ذلك كل الحق.

ويبقى علينا أن ندرس في الحالات المفردة إلى أي حد تؤدي الأناشيد والفصول وظيفتها بصفتها وحدات حقيقية. وإذا كان غوتفريد كيلر قد قسم، عندما أعاد النظر في روايته «هاينريش الأخضر»، الفصول الطويلة في النسخة الأولى إلى فصلي

وثلاثة فصول وأربعة فصول دون أن يغير المضمون بصورة واضحة، فإن ذلك يدل على الوزن، الذي يعطيه بشكل مغاير للفصل في الدرجتين المتصلتين بالسن ولحرية التصرف في البناء. وإلى جانب حرية التصرف في البناء تلعب المسائل الذوقية دورها أيضا عند تقسيم الرواية إلى فصول. ويبدو في الوقت الحاضر أن الشعوب الجرمانية تفضل على أية حال الفصول الطويلة، في حين تميل الشعوب الرومانية إلى الفصول القصيرة. (بالمناسبة هناك أيضا في الآداب الجرمانية ولع بالرواية الطويلة. ولنذكر من باب الطرافة أن الرواية الأولى لشارلوت برونتي (1816-1855 Charlotte Brontës) «الأستاذ The Professor» كانت قد رفضت لسبب رئيسي، وهو أن حجمها لم يزد عن جزء واحد، وكان الجمهور متعودا على عدة أجزاء. وقد صدر في انجلترا عام 1894 أكثر من 184 رواية في ثلاثة أجزاء. ولئن كان هذا العدد قد انخفض بعد ثلاث سنوات من ذلك، فإن هذا الانخفاض يكمن في إعلان مكتبات الإعارة الخارجية في انجلترا عام 1894 أنها لن تقبل في المستقبل الروايات المتكونة من ثلاثة أجزاء. وفي هذا دليل على مدى تأثير العوامل الأدبية والاجتماعية في الانتاج (ينظر ليفين لـ.كوشينغ، علم الاجتماع وتربية الذوق الأدبي، لايبتسغ 1931، ص 66) (Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung, a. Aufl. 1931, p. 66)، وعلى أية حال فإن ذلك القرار لم يقض لفترة مستمرة على الولع بالروايات الطويلة.

إن حرية التصرف في التشكيل البنيوي لتتمثل في طول الفصول وتناسقها. ومؤلف الروايات الهزلية يستمد تأثيرات متنوعة عن طريق اللعب بتقسيم الفصول، ولذلك نجد فصول رواية تريستام شاندي Tristam Shandy لستيرن مؤلفة من كلمات قليلة. ويظهر لنا الفصلان الثامن عشر والتاسع عشر من الكتاب التاسع في البداية عبارة عن أوراق بيضاء غير مكتوبة، لا تكتسب مضمونها إلا فيما بعد. وكذلك الأمر عندما يضع ستيرن مقدمة المؤلف The Author 's Preface في الفصل العشرين من الكتاب الثالث: «all my heroes are off my hands -, 'tis the first time I have had a moment to spare - and I 'll make use of it, and write my preface» ـ كل أبطالي خرجوا من يدي ـ، إنها المرة الأولى، التي أجد فيها

لحظة أوفرها - وسأستغلها وأكتب مقدمتي!» وقد كررت هذه التقنية فيما بعد وعرفت تطورا ملحوظا. وتبدأ رواية مونشهاوزن لايمرمان في الفصل الحادي عشر، وترد بعد بضعة فصول رسائل تبادلها المؤلف مع الناشر تتعلق بهذا «السهو»، ثم تستدرك الفصول من واحد إلى عشرة.

ويدل الشعار، الذي يسبق الفصل من جهة أخرى، على أن الفصول قد أعطيت لها أهمية خاصة. وتتضمن الشعارات في روايات القرن السادس عشر والسابع عشر «الحجة» وتشير إلى أن الفصول قد تم ترتيبها بناء على أحداث الرواية. وكثيرا ما نعثر في الروايات البرجوازية، وخاصة عند فالتر سكوت، الذي كان له الفضل في بعثها، في القرن التاسع عشر على أشعار غنائية، تهيء القارئ للدرجة الصوتية الخاصة بالفصل. (ومن خصائص «الأسلوب البرجوازي» أن تكون تلك الأشعار المنقولة من الأعمال الفنية الكبيرة). وهذا النسق الغنائي لا يتعارض مع إمكانية اعتبار الفصول وحدة انطلاقا من الحدث الروائي، على أنها تشير إلى أنها تتضمن ما هو أكثر من كونها مجرد حدث. وبذلك يتوجه التفكير بشكل مطلق إلى الأعماق الكبيرة، التي يقوم عليها الفن القصصي، وإلى الحدث القصصي، الذي يعتبر أساسا لفهم عملية البناء الفني.

ب - العملية القصصية

من أنجع الروايات العظيمة في الفترة الأخيرة رواية الكاتب الأمريكي جون ستينبيك (John Steinbeck 1968-1902) «عناقيد الغضب Früchte des Zorns». في هذه الرواية يتم وصف الشقاء، الذي يحل بأسرة تطرد من وطنها، فتنتقل بناء على وعود مغرية إلى كاليفورنيا، علها تجد فيها حياة جديدة أكثر سعادة. إلا أن كل فصل، يتخذ وضعا جديدا على درب عذاب تلك الأسرة، يسبقه بصورة منتظمة فصل، تقع أحداثه على مستوى آخر أو على جانب أكثر رحابة. وهناك حديث عن المزارعين عامة، وعن الملاك في كاليفورنيا، وعن المضاربين وبورصة الأوراق النقدية

والتدابير الحكومية والرأي العام، باختصار عن كل القوى، التي تعمل عملها في المكان الذي يجب على الأسرة أن تخترقه لأنه يشكل مصيرها.

ومن الممكن أن يكون التغير المنتظم بين المستويين دليلا على الرغبة في تقديم بناء فني صارم واضح، والصرامة، التي يتم بها تناول القوى المصيرية الواسعة والضيقة المتصلة بمعاناة الناس، تسمح بالسؤال عن الحد، الذي يجعل هذه الرواية قريبة من الملحمة. على أن الأمر لا يتعلق بذلك هنا، وإنما يتعلق بما أكدناه عند ذكر الشعار من أن هناك في الفن القصصي أكثر من مجرد «حوادث المقدمة». ونحن نطلق على البناء الفني العميق، وفقا للنتائج، التي توصلنا إليها في الشعر الغنائي والفن المسرحي، اسم العملية القصصية. ونلاحظ منذ البداية أن طبقات النغم والإيقاع تساهم في البناء الفني بدرجة أقل منها في بناء العملية الشعرية. ومن الأدلة على ذلك أن الروايات لا تتأثر نسبيا عند الترجمة، التي تقضي حتما على الطبقات الأصلية للنغم والإيقاع. ولكن ما هو الشيء الجوهري والملحمي النوعي، الذي ينضاف إلى مقدمة الحدث اللازمة للعملية القصصية ويكون له أثره في البناء الفني؟ يبدو أن ذلك يتمثل في توسيع المجال بالذات، بمعنى وضع شخصيات المقدمة وأحداثها في مجال آخر أوسع، في عالم أكبر. والقاص له نظرته الشاملة لا بالنسبة إلى الزمن الماضي فحسب، وإنما بالنسبة إلى المكان والحدث كله أيضا، الذي يريد أن يقصه علينا، وهو يتميز بالتشابك في العالم المحيط به.

ولا يخلو ذلك من بعض الاختلاف بطبيعة الحال، والتدريجات المختلفة تعاون على تشكيل الأنواع المتعددة داخل الفن القصصي. فالأقصوصة مثلا تتميز بوفرة العتمة، وتظهر، كما هو الأمر في المسرحية، بالدرجة الأولى اهتماما بتطويل مدة التوتر ومجراه كيفما كانت طبيعته. ولكن الرواية تقدم لنا على العكس من ذلك العالم بكل ما له من امتلاء وعمق، وتتسم كذلك بهذا المضمون الشامل. وأحداث المقدمة والمضمون الكلي ليسا دائما منفصلين بوضوح ومنعزلين أحدهما عن الآخر في البناء كما حدث في رواية ستينبك المذكورة، والمعتاد في الرواية هو الاندماج. ولذلك فإن تحليل بناء قصة أسهل بكثير، إذ أن البناء الفني فيها تحدده الحادثة ومجراها

أما في الرواية فإن العملية القصصية الأكثر تعقيدا هي التي تحدده. وعلى هذا لا ينبغي أن ينطلق البناء الفني دائما من خط أحداث المقدمة وحده. فما ينظر إليه على أنه مجرد حديث عابر، قد يكون محور الحدث في العملية القصصية.

ونلاحظ هذا بشكل أوضح في القصص التي لا صلة لها بأحداث الرواية وشخصياتها. ففي رواية «فيرتر» لغوته، يروى فيرتر لصديقه ألبيرت قصة فتاة، تيمها الحب إلى درجة أن حياتها تحطمت عندما تخلى عنها عشيقها، وانتحرت. وينهي فيرتر حديثه قائلا: «هذه قصة أناس من هذا النوع». ولكن من يعرف الرواية، يعلم أن فيرتر يروي هنا قصته في الحقيقة، وبهذا نصل إلى محور من محاور الكتاب، وهو أن هناك اندماجا روائيا. غير أن قصة الفتاة الغريقة لا تكمن أهميتها في كونها قد اندمجت في قصة فيرتر فقط، وإنما في كونها أيضا وسيلة تركيبية متميزة، تضع فيرتر في عالم أكبر وتجعله يحس بها بصفتها قصة بعض الأناس من هذا النوع. وعلى نحو مماثل روى غوته في الأنساب المختارة Wahlverwa-ndschaften قصة أبناء الجيران Nachbarskindern. ويعود هذا النوع من الممارسة إلى العصور القديمة، ومن أشهر الأمثلة على الرواية السردية العظيمة الأهمية ما ورد في الحمار الذهبي Der Goldene Esel لأبوليوس (Apuleius 180-125)، حيث تروى لفتاة مخطوفة قصة فراق آمور لبسيشه Amor und Psyché واجتماعه بها. فهذه القصة، التي تبدو لنا مستقلة وغير مرتبطة (وقد أصبحت لها بالفعل حياتها الخاصة)، تقوم على اندماج الدافع الرئيسي وتوسيع مجال المقدمة إلى عالم أكبر في الوقت نفسه.

ونورد الآن مثلين قصيرين، نلقي من خلالهما نظرة على اختلافات توسيع المجال القصصي وتبعا لذلك على اختلافات زاوية الرؤية في العملية القصصية. تبدأ قصة تيك «ايكبيرت الأشقر Der blonde Eckbert» بوصف قصير للشخصيات، ثم يقول: «كان الخريف قد جاء عندما جلس ايكبيرت في أمسية غائمة مع صديقه وزوجته بيرتا أمام نار المدفأة وكانت النار تلقي ضوء باهرا على الغرفة وترقص في السقف فوق. وكان الليل ينظر عابسا من خلال النوافذ إلى الداخل، والأشجار في

الخارج تنفض البرودة البليلة. كان فالتر يشكو من الطريق الذي كان عليه أن يقطعه، فاقترح عليه ايكبيرت أن يبقى عنده ...»

فمن باب المبالغة القول هنا إن هناك وصفا قصيرا للطبيعة، فالقاص لا يصف، وإنما يقدم معلومات عملية محضة، ليست لها قيمة في ذاتها في أي مكان، فهي ملحقة «بالمسألة الرئيسية». ومما يلفت الانتباه أن القاص لم يبد حرصا كبيرا على الاستجابة لما كان هناك من إغراء ويحاول بعث الحياة في الطبيعة وإيجاد خلفية أخرى. إنه يمارس نوعا من التركيز، فالمعلومات، التي قدمها عن الطبيعة، ما هي إلا تبرير لحقيقة واحدة، تتمثل في بقاء فالتر بقصر ايكبيرت هذه الليلة. ومن الجائز لنا أن نقول على أكبر تقدير أن أسبقية الأفعال عند تقديم المعلومات (رمى، رقص، ونظر إلى الخارج ونفض) تشير إلى الحدث بصفته الطبقة الجوهرية الحقيقية للقصة. ولذلك فإن المعلومات مركبة ومحددة، ولكنها لا تخفي تحتها خصائص غنائية، ولا تخلق مجالا قصصيا آخر.

ومن هذا القبيل فيرتر لغوته، الذي يمكن اتخاذه مثلا معاكسا، فالرواية تبدأ بعرض «ذاتي» قصير يخص «القاص» بصفته الشخصية الرئيسية. أما البداية الحقيقية فتكمن في الرسالة الثانية، ففيها وصف الربيع، والحديث عن الفصل الزمني يساعد هنا إلى حد ما على ملء المقدمة، التي ليست حدثا، وإنما هي شخصية، شخصية فيرتر. إلا أن الملاحظة الدقيقة (كتلك التي قام بها هـ. ا. كورف H.A. Korff في «روح عصر غوته Geist der Goetheziet) تريئا أن في وصف الربيع زيادات كثيرة، تنم عن ظهور عالم أكبر بصورة مباشرة، يسيطر عليه عالم فيرتر وينتمي إلى شخصيته. فالبداية الحقيقية هو ربيع أو هو الربيع. وهذا الربيع يتبعه فيما بعد خريف يتدرج ينمو فيه موقف فيرتر أيضا. والبناء لا يتناول قصة فيرتر فقط، وإنما يتناول في الوقت نفسه ذلك العالم الآخر للطبيعة، التي ترف في إيقاع داخلي مع طبقة الجوهر السائدة وتسير معها. والعملان يكشفان عن مبدئين مختلفين في بناء «قصة» و«رواية». ففي سنوات التعليم لفيلهلم مايستر Lehrjahre Willhelm Meisters» يتجه التشكيل نحو العالم الأكبر، نحو مناطق الحياة، وقد

وضعت شخصية البطل وقصته في مقابل ذلك فلم تعد لها السيادة من الناحية التركيبية.

وهناك سمة مميزة، وهي أن الأعمال الفنية، التي وجه النقد إلى بنائها واعتبرت غير متماسكة، لا تكشف عن أسرار بنائها الفني إلا عندما ننظر إلى أحداث المقدمة الفردية والعالم الأكبر في أن واحد. وهذا ينطبق إلى حد ما على إينياس Äneis لفرجيل، الذي لم يتم الشكف الحقيقي عن المعنى العميق لروحه. وينطبق كذلك على روايات فلوبير، التي وجهت إليها سابقا انتقادات تتعلق بما قامت عليه من بناء غير محكم. وقد أظهر و. فون فارتبورغ Wartburg في بحث له (فلوبير مبدعا Flaubert als Gestalter) أن بناء «التربية العاطفية Education sentimentale» يحددها حدثان يسيران جنبا إلى جنب: الحياة، ولا سيما حياة فريدريك العاشقة، التي تلعب فيها النسوة الأربع أرنو Arnoux وروزانيت Rosanette والسيدة دامبروز Dam-breuse ولويز Luise الدور الحاسم، وتاريخ الأمة الفرنسية في سنوات 1840-1852. وقد انتهى فون فارتبورغ إلى: «أن خطي النمو، وهما مرتبطان في البداية ارتباطا غير متين، يتجهان دائما بشكل أكثر حسما أحدهما صوب الآخر ... وابتداء من اللحظة، التي يلتقيان فيها، يظلان مرتبطين بعضهما ببعض. وفي فترة ما بين الوقتين، اللذين يأخذ فيهما فريدريك والأمة مصيرهما في يديهما على حد سواء، ثم يستسلمان ثانية، تكمن إمكانية النهوض لتشكيل الحياة الحرة المستقلة. والوقت الثاني يتيح للرواية أن تنتهي بيقظة غير محدودة على المستوى الفردي والعام. إن ترتيب «التربية العاطفية» ترتيب عمودي، وهو ما يتيح للموضوعين الكبيرين السير معا في إيقاع معين أحدهما إلى جانب الآخر. على أن هذه المسايرة، ثم التقاطع واللقاء تجعل لهذه الرواية الضخمة البناء الذي أراده لها المؤلف».

ج - الأشكال القصصية الأساسية

تكلمنا حتى الآن عن البناء الخارجي في الأناشيد والكتب والأجزاء والفصول وغير ذلك من التنظيمات الكبيرة في العملية القصصية. إلا أن هناك أشكالا

قصصية أساسية خاصة، يتألف من تركيبها عمل قصصي. وقد لاحظنا مثل هذه الظواهر انطلاقا من اللغة، عندما وجهنا اهتمامنا إلى الأشكال المتسعة، إلى أشكال الخطاب.

من واجبنا في مجال الشرح النظري أن نكشف مرة أخرى عن جوهر مثل هذه الأشكال وأثرها من خلال مثل أكثر تعقيدا من الوصف الذي رأيناه عند ايمرمان. ونختار القسم الأول من قصة شتورم «في ضوء الشمس Im Sonnenschein».

تبدأ القصة بتحديد الزمان والمكان، ويلي ذلك فصل يحتوي بداية على وصف الضابط المنتظر، وهناك شرطة تحدد النهاية (بعد «من غير أن ألاحظ ...»)، وينضم إلى ذلك مشهد صغير، هو مشهد الالتقاء بالصهر المستقبلي. والمهم هنا هو الحوار، وهناك أيضا أوصاف قصيرة، في حين لا يستعمل السرد إلا بصورة ضئيلة. ويعقب ذلك فقرة طويلة («كان أحد مصراعي الباب مفتوحا») تتصل بوصف الفتاة الصغيرة في جناح الحديقة. وبعد سرد قصير يبدأ مشهد حواري قصير، الحركة فيه ضعيفة، ولكنها تصل القمة في الجمل الأخيرة: قال: «أنت لي، ولا يجوز أن يكون الأمر غير ذلك». فقالت: «اذهب الآن، سأجئ وشيكا. لن أدعك وحدك».

تتضمن الفقرة التالية سردا، تختلط فيها من جديد أوصاف كثيرة. وثمة وصف قصير للحديقة الصيفية يقاطع أيضا المشهد الحواري الثاني الطويل بين الضابط والفتاة اليافعة. ولا يعطي القاص، كما هو الأمر في كل هذه المحادثات، الكلمة للشخصيات وحدها. فهو يورد الأحاديث، ويرفقها بمعلومات عن الحركات وتعابير الوجه. ويعطي للحوار -الذي هو في الواقع خصيصة من خصائص المسرحية- الطابع القصصي.

وهكذا ينشأ عن الوصف والحوار والسرد، وهذه تنفرد بصفتها هذه، الكل بالنسبة إلى هذا القسم. ويتم الارتباط بينها عن طريق الحديقة بصفتها مكانا، والشخصين المسيطرين (والضابط لا يظهر إطلاقا) وكذلك عن طريق الحب بصفته موضوعا للحوار، ولكنه ارتباط محدود إلى حد كبير. يضاف إلى ذلك ورود الوصف بصورة مستمرة، وكل ذلك يكون وحدة، مشهد حب، تغلب عليه الشاعرية، وهو

مشهد على أية حال. وليس من المنتظر أن تكون العناصر الأساسية مثل السرد والوصف والحوار واضحة ومتماسكة في كل عمل قصصي كما هو عليه الأمر ها هنا. ولعل هذا الترتيب الواضح بالذات ميزة للقصة، بينما كان ورود الوصف الشعري ميزة عند شتورم. (يجد السر عند كلايست طريقه بصفة مستمرة). لقد نتج عن ضم الأشكال شكل أكثر تعقيدا، يتجاوز طبيعة التشكيل الواضح، الذي نطلق عليه اسم المشهد، والمشهد شكل قصصي واضح.

عندما نشر بيرسي لوببوك (Percy Lubbock) في سنة 1921 كتابه «قوة التخيل The Craft of Fiction» أول مرة (ولا يزال من أهم الكتب عن فنية الرواية)، اشتكى فيه من عدم وجود مفاهيم وأسماء ثابتة بالنسبة إلى الأشكال القصصية الأساسية. وقد فرق هو نفسه بين نمطين من السرد القصصي، سماهما النمط المشهدي SCENIC والنمط الشامل الرؤية PANORAMIC (الأمر يتعلق إذن بطريقة القص، ومواضع الرسم المنظوري أكثر ما يتعلق بالأشكال الثابتة). لقد استطاع ر. كوسكيميس Koskimies، الذي نشر عام 1936 كتابه «نظرية الرواية Theorie des Romans» (وهو أكثر الكتب فائدة فيما يتصل بمشكلات الرواية) أن يتحدث عن التطورات، التي طرأت على الدراسات المتعلقة بتحديد الأشكال القصصية الأساسية، واستشهد على وجه خاص ببحوث روبيرت بيتش. فالأشكال التي كشف عنها بيتش مثل السرد والوصف، والصورة والمشهد والحوار، لم يبق عددها محصورا فيما أورده، فقد أضاف كوسكيميس إلى تلك الأشكال اللوحة، التي حددت طبيعتها البحوث الفرنسية. ولا يزال البحث فيها مستمرا، وتدل مفاهيم الصورة والمشهد وغيرهما على أن هذه الأشكال ليست قصصية تماما، ولا تجد لها على الدوام مكانا في هذا المجال. ولذلك فمن الضروري أن نضيف إليها أيضا التفسير مثلا باعتباره شكلا من أشكال التفكير، الذي لا يندر وجوده في الفن القصصي. وقد نتج كذلك عن الملاحظات المتعلقة بقصة شتورم أن الأشكال ليست دائما متساوية القيمة، فالسرد، والوصف، والحوار كان في حالتنا هذه منضويا تحت الشكل الأكبر «المشهد».

وينبغي لنا أن نلاحظ فيما يتصل بالمشهد أو التساوي في التسمية مع المشهد في المسرحية لا يجوز أن يخدعنا عن خصوصية المشهد القصصي. والمساواة تكمن في التماسك (وهو في الرواية أكثر منه في المسرحية)، وفي قرب القارئ من الحدث (فعن طريق الخطاب المباشر يتصل القارئ تقريبا اتصالا مباشرا بالحقيقة الشعرية)، ثم في الموازاة الزمنية الواضحة داخل المشهد نهاية، الذي هو من التدرج الزمني نفسه، أي التدرج القريب من الزمن الموضوعي. ومع ذلك فإن الخطاب المباشر السائد لا يخفي حقيقة أن كل شيء في المشهد يخضع للتشكيل والتلوين حسب إرادة القاص، وأنه يروى ولا يمثل. ولا يجوز لمن يقرأ مشهدا قصصيا أن يحاول أبدا الإيهام بوجود شخصيات مختلفة في الخطاب المباشر، إذ يجب، أن يكون صوت القاص رغم اختلاف الأصوات كلها، مسموعا وأن يبقى الوعي به قائما. أما مدى اهتمام المؤلف بإعطاء تسجيل موحد في الخطاب المباشر، فتلك مسألة تتصل بالأسلوب.

ومن الممكن أن تندرج تحت الصورة، على غرار المشهد، أشكال متنوعة من الخطاب، والأسبقية للوصف على الدوام، وكثيرا ما يشكل صورة بمفرده. وتقوم العلاقات على الترابط والتكثيف الموضوعي، والغياب الزمني عن العالم أو السكونية وفي النهاية على عالم خاص من المعاني. وقد تصبح الصورة رمزا كما هو الأمر في الشعر الغنائي. وبناء على السكونية والميل إلى دفع الحركة نحو أعماق متلاحمة تلاحما لا تنفصم عراه، تلعب الصورة في الفن القصصي دورا صغيرا نسبيا، على أن لها من جهة أخرى أثرا خاصا في كل مكان تظهر فيه بكل زهوها.

ومن الملاحظ على أية حال أنه من النادر أن تستعمل الصورة في نهاية الروايات (والأمثلة على ذلك كثيرة، منها «رفائيل» للامرتين، وتيتان Titan لجان بول، وايسا دي كويروز، «مدينة وجبال A Cidade e as Serras »). وفي «طاحونة على النهر Mill on the Floss » لجورج اليوت تختلط الصورة بشكل آخر غالب إلى حد ما من أشكال انهاء الرواية:

Near that brick grave there was a tomb erected, very soon after the flood, for two bodies that were found in close embrace; and it was visit-

ed at different moments by two men who both felt that their keenest joy and keenest sorrow were for ever buried there.

One of them visited the tomb again with a sweet face beside him - but that was years after.

The other was always solitary. His great companionship was among the trees of the Red Deeps, where the buried joy seemed still to hover - like a revisting spirit.

The tomb bore the names of Tom and Maggie Tulliver, and below the names it was written:

"In their death they were not divided."

«قرب هذا القبر المقرمد كان قد نصب، بعد الفياضات مباشرة، ضريح لشخصين عثر عليهما في صورة من صور العناق المحكم. وكان يزوره في أوقات مختلفة رجلان، يظهر عليهما أنهما دفنا ما عرفاه من فرح وحزن متقدين هناك إلى الأبد.

وزار أحدهما القبر ثانية بصحبة وجه جميل إلى جانبه –لكن هذا كان بعد سنة من ذلك.

وكان الآخر دائما منعزلا، وكان صديقه العظيم بين أشجار Red Deeps، حيث يحوم الفرح المدفون فيما يبدو - مثل روح يزور مرة ثانية.

وكان الضريح يحمل اسم توم وماغي توليفر، وقد كتب تحت الاسمين:

عند موتهما، لم يفرق بينهما».

ولا تأتي الصورة بشكلها الأوضح إلا في النهاية، إذ كانت قبل ذلك قد غطى عليها الشكل الآخر، الذي نستطيع أن نصفه بأنه سرد مجمل أو نقول عنه مع بيرسي لوبيوك أنه شامل الرؤية «panoramic»، وهو يرضي فضول القارئ الذي يريد أن يعرف ماذا جرى للشخصيات الأخرى من الكتاب. ومثل هذا السرد نجده

بوصفه شكلا نهائيا في العديد من الروايات (سكوت: كينلوورث Kenilworth؛ وستندال: شارتروز دي بارم Chartreuse de Parme، وغير ذلك. وهناك شكل آخر يحظى بالميل إليه في هذا المقام، وهو الموعظة، التي يدفع بها القاص المقدمة والخلفية على حد سواء في صورة قيمة خالدة، تشع فوق العالم الشعري ويتم التعبير عنها بشكل واع (ايمرمان: مونشهاوزن، ورابه: راعي الجوع -Hungerpastor وغيرهما).

إن الصورة النهائية لتصل أحيانا بصفتها رمزا إلى مثل هذه المعاني الخالدة. على أنها لا تحظى بالنجاح تماما في نهاية رواية ستينبيك، والصورة مؤلمة في الواقع (مثل البنت، التي تقدم صدرها بعد تفاهم صامت لمتوحش تعس) إلى درجة أن القارئ لا يود تحقيقها بشكل تام. ثم إنه يحس من جهة أخرى أن الهدف هنا كان البحث عن رمز قوي لتشكيل النهاية، وهذا الهدف يحول بينه وبين الاستسلام للصورة ومضمونها مرة أخرى. وعلاوة على ذلك يجب القول إنه لا يجوز توجيه مثل هذه الانتقادات بناء على أعمال مترجمة، ولعل المثل المتخذ من جورج إليوت قد أظهر لنا إلى أي مدى تساهم طبقات النغم والإيقاع في تشكيل الصورة القصصية.

يتحدث النقد الفرنسي عن اللوحة، وقد أصبح لها بذلك مفهوم ثالث إلى جانب المشهد والصورة، يعتبر في بعض اللغات مصطلحا أجنبيا، إلا أنه لم يفقد بهذا ما له من اعتبار، وقد عرفته المسرحية منذ قرون، وخاصة بصفته فصلا أو نهاية مسرحية. وهكذا جعل غوته مسرحيته بروسيربينا Proserpina عام 1815 تنتهي عند عرضها بلوحة، كما عبر عن ذلك هو نفسه. وكانت خشبة المسرح تنفتح وتطل على العالم السفلي بما فيه من آلات الانتقام وبلوتو ومجموعات من السعداء والملعونين وقد تم التقسيم ورسم المواقع والتلوين بعناية كبرى، فشكلت اللوحة هكذا نهاية عرض، استمد من فكرة العمل الفني كله.

وقد وجد هذا المفهوم بصفته شكلا قصصيا أساسيا مكانه إلى جانب المشهد، بل بين المشهد والصورة. وتربطه بالمشهد الحركة والمجرى الزمني في ذاته، وبالصورة السكونية الأخيرة وبانعدام الترابط. وقد يكون من الملائم القول بأن

الصورة أكثر هدوء وأكثر حميمية، في حين أن اللوحة لها طبيعة «أعم» مادة وقصا. ولذلك فمن السهل أن تمتلئ باللهجة المنبرية، ويكمن خطرها في تصنعها كما يكمن خطر الصورة في فعاليتها المفرطة، وهناك فرق مماثل بالنسبة لفن الرسم، فالصورة الأكثر هدوء تواجهها مجموعة من الصور الأكثر «عمومية». ثمة صورة ذاتية للعجوز ريمبرانت (Rembrandt 1669-1606) رسمت في فترة متأخرة، وثمة كذلك «الحب السماوي والدنيوي «لتيتسيان» والفن التشكيلي وأغلب الصور «التاريخية» يمكن أن تطابق «المشاهد»، التي ستأخذ منها اللحظة «الخصبة» وتجعل مجراها مرئيا.

لقد اعتبرت اللوحة من أهم وسائل البناء في الرواية الواقعية، وقد قيل عنها إن الضعف الذي يلاحظ عليها يكمن في ولعها باللوحة. وهكذا استطاع ثيبودي Thi-baudet، شارح فلوبير، أن يقول عن كاتبه: «إن المجهود الحقيقي، الذي يتصف عنده بالكمال الخاص بالتركيب، يعود على الأجزاء أكثر مما يعود على المجموع. والجملة أكثر تركيبا من اللوحة، واللوحة أكثر تركيبا من الكتاب». وقد حاول فون فارتبورغ في الدراسة المذكورة أن يكشف، لنقض هذه النظرية بالذات، ما تقوم عليه رواية «التربية العاطفية» من بناء عميق، وكذلك فعل مع السيدة بوفاري. وقال عن هذه الرواية: «تنبني مدام بوفاري على شكل داخلي متماسك ومنسجم ومتناسق تماما». وبعد إعادة النظر اتضحت له حقيقة مهمة، هي أن البناء الخارجي بناء على الفصول والأجزاء لا يتفق مع البناء الداخلي. ويمكن الوصول إلى نتائج مماثلة عند تحليل بناء العديد من الروايات. ويتضح بذلك أن الانطلاق من دراسة الفصل لم يكن سوى أمر مؤقت كما أن الانطلاق من المقطع أو المشهد مجرد شيء مؤقت لدراسة الشعر الغنائي والمسرحية.

الفصل السادس

أشكال العرض

يكوّن هذا الفصل معبرا من الظواهر، التي وقع بحثها في كل مرة داخل طبقة من طبقات العمل الفني، إلى الطبقات المتأخرة، التي تتجه في كل مرة أيضا إلى الدراسة الشاملة الموحدة. يتعلق هذا الفصل الإضافي بطريقة عرض العمل الفني وما يتصل به من جميع النواحي. إلا أنه يقتصر على الظواهر، التي كان على المؤلف أن يتخذ منها موقفا حاسما عن وعي قليل أو كثير. فالعمل الذي يعرض بصفته قصة مثلا، يكون على المؤلف فيه أن يقرر من سيكون الراوي، وهل يتكلم هو نفسه أو هل يريد أن يقصر حديثه على دور معين أو هو يريد أن يضيف قاصا خاصا.

هذه أسئلة فنية تتصل بشكل العرض، الذي يبرز لنا فيه بعد ذلك. ولهذا كان من الممكن أن نطلق على الفصل عنوان «المفاهيم الأساسية للفنية»، لولا أنه سبق لنا أن تحدثنا عن هذه الفنية في المناسبات السابقة بصورة مستمرة. يجب علينا أن نكون على وعي بضرورة التمكن من الأشكال الكثيرة، التي تحدثنا عنها سابقا. وقد يتم الوصول إلى رؤية أشكال غريبة إذا أهمل الشاعر، عند استخدام خطة عروضية

صعبة، اختبار النبرات والمقاطع ولم يعدها بالنقر بأصبعه على المائدة أو في الهواء أو على ظهر الحبيبة النائمة، كما فعل غوته عندما أعاد كتابة المراثي الرومانية Römische Elegien «في هدوء باليد المصبوعة». إن فنية بناء المقطع والقافية والحافز -أسئلة مهمة لها ما يبررها. لقد كان شعراء عصر الزخرفة يضعون استعاراتهم عن وعي، ومن ثم يمكننا أن ندرس ما كان لهم في ذلك من فنية. وهناك في النهاية تصحيحات الشعراء، التي يلحقونها بأعمالهم، فهي تنم عن وعيهم الكامل وتبوح لنا بفنيتهم. ولا يختلف عن ذلك الأمر بالنسبة للبناء. فأي كاتب لا يناقش نفسه الحساب حول المكان، الذي يضع عنده نهاية فصله على أحسن وجه وحول ما يجب عليه أن يقدمه في الفصل الأول والفصل الثاني والفصل الثالث من مسرحيته!

إن هذا الفصل يقتصر في مقابل ذلك على وسائل التشكيل والتركيب، اللذين يحددهما. العرض، ويتطلبان حسما قاطعا. أما فيما يتعلق بالحل الذي يختاره الكاتب في كل مرة، فإن ذلك يتوقف على الزوايا الكبرى في الموضوع، فعلى أساسها تنفتح نوافذ كثيرة على الأسلوب والنوع الأدبي. ولا يستطيع أي منا الادعاء بأن الحل يتسم على أية حال بوصفه قرارا واعيا. فمن الممكن أن تكون «الفنية»، التي كونها لنفسه شاعر ما أثناء التعلم، قد امتزجت بلحمه ودمه، بحيث لا يحتاج إلى التأمل والتفكير فيها في كل مرة.

ومن السهل الرد على أي اعتراض بسرعة. فقد ركزت الرومانسية في العملية الإبداعية على اللاوعي، ولذلك ربطت كل فنية بشائبة معينة. وليس من النادر القول اليوم بأن الشاعر الحقيقي ينتج وهو في حالة من النشوة، وينم بذلك عن الفنية الملاحظة عند شاعر ينتج عن وعي، وتبعا لذلك فهو شاعر غير حقيقي. وهذا الرأي يرتبط بالرأي الآخر القائل بأنه ليس هناك شيء يتعلم في الشعر كما لو أنه قد خلق بصفته هذه. وتقابل هذا الرأي آراء أخرى مناقضة. فمما لا نزاع فيه أن مساهمة الوعي في الخلق كانت ذات أهمية في عصر ما قبل الرومانسية كله، ولا نزاع في أن هناك «رغم ذلك» أعمالا فنية كبيرة قد تم وضعها. فكتب فن الشعر في العصر الوسيط والعصر الإنساني والعصر المتأخر إنما هي في معظمها كتب لتعليم الفنية،

وهناك شعراء كثيرون تعلموا منها. ولا تنقصنا شهادات شعراء الرومانسية وما بعد الرومانسية، التي يظهرون فيها كيف فكروا بعمق ووضوح في المسائل الفنية. وقد ترك هؤلاء الشعراء بالذات مادة ضخمة. وفي وسعنا في النهاية أن نستشف من حياة الشعراء كلهم تقريبا أنهم، في بدايتهم على الأقل، اجتازوا فترة التعلم المتعب، فدرسوا فيها الشعراء الكبار وحاولوا التمكن من الوسائل الفنية. (قبل أن يكتب جان بول روايته الأولى كان، على حد قوله في مقدمة «مختارات من أوراق الشيطان Auswahl aus des Teufels Papieren»، قد قرأ «تريستام شاندى» لستيرن أربعين مرة، ولسنا في حاجة إلى أن نأخذ هذا الرقم حرفيا - فالظاهرة واضحة بما فيه الكفاية وتعتبر شكلا).

ويبدو أنه قد آن الأوان لوضع حد لتلك الآراء المتعلقة باللاوعي التام في الخلق الشعري وعدم ضرورة التعلم.

"La poesia medesima... non compie l'opera sua senza autogoverno, senza interno freno, 'sibi imperiosa' (per adottare il motto oraziano), senza accogliere e respingere, senza provare e riprovare, operando, tacito quodam sensu'"

- ان الشعر نفسه ... لا ينجز عمله دون تحكم ذاتي، دون كبح داخلي «تسلط ذاتي» (تبنيا لشعار هوراس) دون قبول ورفض إعادة الاختيار، يعمل في صمت باحساس ووعي».

هذا ما قاله كروتشه في كتابه «الشعر Poesia» (ص 13)، الذي لا يمكن أن يتهم بالتنكر لخصوصية «التعبير الشعري espressione poetica» والخلق الشعري. وليس من باب المصادفة أن تظهر الآن في العصر الحديث وعند الشعراء بالذات الفكرة القديمة عن «أكاديميات الشعراء». فحتى في عصر الرومانسية جعل فريدريش شليغل في «حديث عن الشعر Gespräch über die Poesie» محدثه

يقول: «كان للقدماء مدارس شعرية بأتم معنى الكلمة. ولا أريد أن أنكر ذلك، وأرجو أن يكون ذلك ممكنا الآن أيضا». وقد طالب جيل رومان (Jules 1972-1885 Romains) وهذا (في المجلة الفرنسية الجديدة) (Nouv. rev. franc. vom I Juni 1921) بـ «دروس في الفنية الشعرية "Cours poétiques" لفاليري. وقد ذكر جورج ديهاميل (Georges Duhamel 1966-1884) في كتابه «دفاع عن الأدب، علم الحياة لمهنتي Défense des Lettres. Biologie de mon métier الأساتذة بتقديم نصائح عملية ووصفات العمل الفني للشبان. وهناك أصوات مماثلة ارتفعت في بلدان أخرى.

وذلك الذي يوجه اهتمامه إلى المسائل الفنية بصفته شاعرا أو باحثا ليس في حاجة إلى أن يفعل ذلك خفية ولا هو مطالب بالاعتذار عن ذلك. فالأولى به أن يؤكد على مثل هذه الدراسات وضرورة القيام بها، ويمكنه بحق أن يزعم أن الجموح في الأدب، وفي استطاعتنا أن نلاحظ ذلك في كل البلدان، مرده في أغلب الأحيان إلى احتقار الصنعة والفنيات وتبعا لذلك احتقار التقاليد الأدبية. وإلى جانب هذا الرأي الزائف عن الشعراء والخلق الشعري، هناك من يرفض كل ضروب التركيز، وكثيرا ما يكون ذلك بدافع الميل إلى الراحة.

وبناء على الشكل، الذي يأخذه العرض، يحدد انتماء العمل الفني إلى الشعر أو الرواية أو المسرحية، وعلى هذا الأساس سيتم لنا ترتيب المناقشات القادمة.

1 - مشاكل العرض الشعري

الشعر الغنائي حديث انفرادي للذات، وعلى المؤلف أن يقرر ما إذا كان يريد أن يظهر الخطاب الشعري بمظهر التعبير عن الأنا الخاصة أو الأنا غير المحددة أو ما إذا كان يريد أن يضع خطابه على لسان شخصية ما. ويطلق على الأشعار، التي تعبر عن شخصية معينة اسم الأشعار الدورية ROLLENGEDICHTE، ومع اختيار الشعر الدوري ينشأ على الفور مشكل فني يتعلق بطريقة توضيح هذا الدور

للقارئ: يضع الشاعر العلامة الضرورية في أغلب الأحيان من خلال العنوان: أغنية الموتى Lied der Toten، نواح الفتاة The maid's Lament، أنشودة بان Hymn of Pan، وخمر القاتل Le vin de l'assassin، وخمر العشاق Les vin des amants، وحديث الموت المحقق Palavra dum certo Morto، وغير ذلك. وهذه الأمثلة المذكورة مستمدة من الشعر الحديث، ويكثر ورود الأشعار الدورية في الأشعار القديمة، إلا أن تصورنا بأن الشعر في جوهره نجوى روح الشاعر جعلها تتراجع إلى حد ما، وهذا منذ نشأة المدرسة الرومانسية. ولا شك أن دراسة المختارات الشعرية، سواء كان ذلك بالنسبة إلى شاعر أو إلى اتجاه كامل أو إلى مرحلة، ستتمكن من الوصول، وخاصة بالنسبة للعصور القديمة، إلى نتائج مهمة تتصل بالعلاقة بين العمل الفني والجمهور وتضيء الجانب الاجتماعي للحياة الأدبية. يضاف إلى ذلك أن تاريخ الأدب كان قد اعتبر أشعار العصور الوسطى والفترات التاريخية التالية لها تعبيرا عن الأنا، وهي في الحقيقة أشعار دورية قبلت على هذا الأساس، وقد اتبعت دراسة أشعار الحب طرقا خاطئة في هذا المجال، وقد حدث الأمر نفسه بالنسبة إلى الشعر البتراركي والشعر الأناكريوني وغيرهما.

عندما يهتم الشعراء المحدثون بوضع عنوان يضمن الوضوح الضروري، فإن ذلك يقودنا إلى المشكل الفني المتصل بعنوان القصيدة GEDICHTTITELS على الإطلاق.

Den Titel, ist ein alter Spruch,
Zu machen ist das schwerst' am Buch,

وضع العنوان، كما تقول الحكمة القديمة،
هو أكثر ما في الكتاب صعوبة.

بهذا يبدأ روكيرت قصيدة له، ويضيع إلى ذلك قوله عن العنوان الغنائي:

Wie schwerer noch im Liederbuch

Ist zu betiteln jeder Spruch:
Es nehmen ein die Titel
Vom Buch ein Drittelsdrittel ...

لكم هو أكثر صعوبة في كتاب الأغاني
وضع عنوان لكل قول مأثور:
تأخذ العناوين
من الكتاب ثلث الثلث ...

إن أشعار العصور الوسطى لم تألف إعطاء العناوين، ولم يثبت هذا التقليد إلا منذ عهد المذهب الإنساني، وذلك فيما يبدو كان الغرض منه إحداث التوازن لأن القصيدة (وقد زادت من تأثيرها طبيعة الخطاب) لم تعد تتصل اتصالا وثيقا بأشكال الحياة الاجتماعية، التي تضمن لها الانسجام. ومن هنا تقع على العنوان إلى حد ما مهمة خلق الجو المناسب في المتلقي. وما يضمنه في المسرح دق الجرس وانطفاء المصابيح من انجذاب نحو عالم الشعر، غالبا ما يجب على العنوان أن يحققه في الشعر بمفرده. على أن على العنوان في الوقت نفسه أن يهئ العالم الخاص للقصيدة. وإذا كان ذلك يأخذ حيزا كبيرا، وهو ما انتقده ليسينغ في بعض القصائد، فليس في ذلك تقريبا ما يدعو إلى التخوف بالنسبة إلى الشعر الغنائي (فليس من الضروري أن يكون العنوان قصاصة ورق المطبخ. فكلما قلت دلالته على المضمون كان ذلك أفضل. ينظر فن المسرح في هامبورغ، قطعة 21). كان الشعراء في الفترات السابقة قد تعودوا على وضع الشكل أو النوع بمثابة عنوان، مثل أغنية، وأنشودة، وغنائية. ويظهر النمط الفكري والنظري للخطاب أحيانا في العناوين، التي تصف الموضوع، الذي يتناوله الحديث: على البئر، ثناء على اللون الأخضر، عن جمود إحساسنا، عن عينيها، تأمل في الورود A Contemplation upon Flowers، وعن موت On the Death of، وأغنية الخلود Himno de la Imortalidad، والعناية

الإلهية La Providencia، وهروب الحياة الإنسانية A fugulidade da Vida humana وغير ذلك.

وتظهر الأشعار، التي يتضمن عنوانها خطابا، بمظهر المناجاة الخفية والمرتبطة تبعا لذلك بدائرتها تماما: إلى القمر، إلى الصهر كرونوس، إلى سيدنا A nosso Senhor، إلى الورود A las flores، وإلى الليل To night، وإلى الخريف To Autumn، وإلى الريح Au vent، وما أشبه ذلك. ففي مثل هذه الحالات يحقق العنوان بالنسبة إلى الانسجام مع عالم القصيدة الخاص أكثر مما تحققه العناوين الباهتة مثل أغنية وغنائية وغير ذلك. ويكتسب أهمية كبيرة أيضا ذلك النمط، الذي يقدم فيه الموقع المكاني والزماني، وهما ما تعيش منه القصيدة: في شهر ماي، في الغابة، وعلى البحيرة، وشفق أحد الصيف Crépuscule de dimanche d'été، وإلى سبتمبر Au Septembre. وكثيرا ما يرتبط ذلك بأسماء النوع: أنشودة المساء Evening Hymn، وأغنية الخريف Chant d'automne، وأغنية الليل Conçao de noite، وأغنية شهر ماي.

ويسهل علينا اكتشاف كل هذه الأنواع من العناوين، وفي وسع القارئ أن يضعها بنفسه إن هي لم توجد. وهي تتولى أداء مهمة نوع من المقدمة للقصيدة. وهناك بالمقابل إمكانية ربط القصيدة بالعنوان بشكل أمتن وجعل العنوان مقوما من مقومات القصيدة كلها. على أنه يتضمن في مثل هذه الحالات شيئا غامضا لا يسبر غوره، ولا يتضح معناه التام إلا بعد سماع القصيدة كلها، فعناوين مثل خشوع Receuillement لبودلير، وتجل Apparition، وعودة الربيع Renouveau (مالارمي)، وهذه مجرد أمثلة قليلة، تشكل المركز السري للقصيدة برمتها.

ويمكننا أن نلاحظ في مقابل ذلك، وهذا منذ مطلع القرن التاسع عشر على وجه الخصوص، تلك العادة، التي تتمثل في التخلي عن اختيار العنوان والاكتفاء بوضع الكلمات الأولى عنوانا. وليس من النادر أن يكون الموقف، الذي أدى إلى ذلك مناقضا للموقف النظري تماما. فالشاعر يود أن يعزل كل تفكير في الموضوع، ولا يود أن يتحدث عن أي بعد ولا عن أية رزانة. فلا ينبغي أن تأخذ القصيدة على أنها موجة ترتفع ثم تنخفض بصورة خفية.

وهذا الموقف يحدد البداية في كثير من القصائد المذكورة. فبداية القصيدة لها فنية خاصة بشكل ملموس، ومنها تلك البدايات، التي يتصدرها حرف العطف «و» كما لو أن هناك استمرارا لحديث شرع فيه قبل مدة. فقصيدة شعراء السنوات السبع Les poètes des sept ans لرامبو تبدأ هكذا: والأم، غالقة الكتاب "Et la mère, fermant le livre ..."، وتبدأ قصيدة اشمائيل Ishmael لبالمر (1885-1959 Palmer) واشمائيل ينحني جانبا "And Ishmael crouch'd beside"، وقصيدة أدلر ستروب لايدوارد توماس (Edw. Thomas 1878-1917) تبدأ هكذا: «نعم، أذكر، أدلر ستروب "Yes, I remember Adlerstrop"، وقصيدة «غائية الحياة الخارجية Ballade des äusseren Lebens» لهوغو فون هوفمنستال تبدأ بهذه الطريقة: «والأطفال يكبرون .. Und kinder wachsen auf».

وقد فرق مالارمي في دراسته «السر الغامض في الأدب Le mystère dans les lettres» بين صنفين يمكن استعمالهما في بداية القصيدة، واضعا الأمر تحت زاوية النظر إلى «السر الخفي»، فإما أن «يدوي بوق» في البداية، يمكن أن تتضمن القصيدة ضمن مفاجآته، وكثيرا ما وجد مالارمي هذه الفنية عند فيكتور هوغو، إلا أن بداية قصيدته «العصر Après-midi» قد اعتبرت مثلا أيضا.

Ces nymphes, je les veux perpétuer ...

هؤلاء الحوريات، أريد تخليدهن ...

أو ينبغي أن تتضمن البداية تلميحات وشكوكا مصطنعة بشكل غامض تماما، ثم توجه فيما بعد نحو نهاية مشرقة.

وعندما نفحص أعمال مالارمي نفسها، يصعب علينا في الحقيقة أن نكتفي بهذين النمطين، وهذا علاوة على أن النمط الثاني يشير إلى أن بداية القصيدة كثيرا ما يحددها البناء الفني في مجموعه ولا تكون لها خاصة إلا إذا هي كانت مقيدة إلى حد كبير.

لقد كانت المسألة أسهل بالنسبة إلى الغنائية في تحديد الأنماط والفنيات، وكان بعض الشعراء قد ساهموا في مناقشات مثل هذه المسائل. فبينما تبدأ الغنائية الممثلة بالحدث مثلا بكلمات مباشرة تصدر عن شخصية ما أو بسؤال مطروح في المكان المحدد، يبقى الناطق بها غير معروف، اقترح موريس فون مونشهاوزن بالنسبة إلى الغنائية الأكثر شعرية أن تكون البداية مؤلفة من أصوات منسجمة، ويفهم من ذلك مجموعة من المقاطع أو الأبيات، لا ترتبط بالحدث الحقيقي، ولكنها توجه القارئ نحو الجو النفسي المطلوب.

لقد لعبت المسائل الفنية المتعلقة بالشعر الغنائي في أشعار العصور الوسطى المبكرة دورا أكبر من الدور، الذي لعبته في القرنين الأخيرين، إذ كانت هناك تقاليد تتصل بممارسات معينة، كان من الممكن تعلمها، ولم يكن للشاعر والجمهور إحساس بضررها في قصيدة جيدة، إن هم رأوا مؤلفا ما يستعمل مثل هذه الوسائل، بل كان الاستعمال الجيد للممارسات المعروفة يحظى بموافقة العارفين المتفهمة.

كانت الدراسات المتعلقة بالمجاز قد عرفت هذه الحقيقة بوضوح تام، وأظهرتها لنا في ورشات الشعراء. لقد أوضحت ماريا روزا ليدا في الدراسة المذكورة أعلاه «كيف أثرت خطة فرجيل والمجموعة المضادة لها من التشبيهات (بوكوليكا Bucolica VIIV) في الشعر الإسباني في عصر النهضة وكيف أعيدت صياغتها. وكان إرنست روبيرت كورتيوس نفسه قد وضع مخططا بيانيا لقصة البناء الفني من العصر القديم (تيبريانوس Tiberanus) إلى القرن السابع عشر، وأطلق عليه اسم مخطط الجمع SUMMATIONSSCHEMA: «إن الطبيعة المميزة هي الجمع الأخير لصف متناسق معروف من الأمثلة». وقد أورد كورتيوس كمثال أول من عصر النهضة غنائية للشاعر الايطالي بنفيلو ساسو (Panfilo Sasso 1527)، ثم أورد نماذج كالدرون ولوبي وغيرهما من الشعراء العصر الذهبي الإسباني (انظر غنائية غانغورا في ص 189). أما فيما يخص النهضة الفرنسية، فقد مثل لها بشعر رونسار وغيره. وهناك أمثلة لذلك في الشعر الغنائي البرتغالي لذلك الحين. ونقتصر الآن على تقديم مثل واحد فقط، استعمل فيه كاموس مخطط الجمع في بناء غنائية (وكثيرا ما استعمل ذلك):

De quantas graças tinha, a natureza
Fez um belo e riquissimo tesouro,
E com rubis e rosas, neve e ouro,
Formou sublime e angelica beleza.

Pôs na boca es rubis, e na pureza
Do belo rosto as rosas, por quem mouro;
No cabelo o valor do metal louro;
No peito a neve em que a alma tenno acesa.

Mas nos olhos mostrou quanto podia,
E fez deles um sol, onde se apura
A luz mans clara que a do claro dia.

Emfim, Senhora, em vossa compostura
Ela a apurar chegou quanto sabia
De ouro, resas, rubis, neve e luz pura.

من كل الوسامات، على قدر ما كان لها،
صنعت الطبيعة كنزا جميلا غنيا،
فمن الياقوت والورد، من الثلج والذهب
صاغت جمالا ساميا ملائكيا.

وضعت الياقوت على الفم، والورد،
الذي أموت فيه، على الوجه الصبيح،
وعلى الشعر بريق المعدن الأشقر،
وعلى الصدر الثلج، الذي يحرق روحي.

ولكنها أظهرت كل فنونها في العينين،
وجعلت منهما شمسا، ينشع منهما،
ضوء أكثر من ضوء النهار وضوحا.

وهكذا أنجزت في شخصك، سيدتي،
كل ما كان في وسعها أن تصنعه
من الذهب والورد والياقوت والثلج والضوء الألق.

ولا بد أن يحس الخبير بفتنة خاصة حين يرى أن كامويس قد حقق مخطط الجمع في البداية والنهاية، وهذا ما لا نجده مثلا عند كورتيوس.

وتكفينا هذه الأمثلة القليلة لإظهار أهمية التقاليد البلاغية بالنسبة إلى الشعر الغنائي في تلك العصور. والنتيجة النهائية اللازمة هي أن من أراد أن يشغل نفسه بالشعر الغنائي (أو الشعر على العموم)، سواء أكان شعر العصور الوسطى أو شعر النهضة أم شعر عصر الزخرفة، فعليه أن يلم بالأساس النظري لكل هذه الأشعار. على أنه لا ينبغي لنا أن نتصور أن دراسة الممارسات النظرية بمثابة تعويض عن دراسة المشاكل الأخرى، إذ يجب، فيما يتصل بالملاحظات الأخيرة عن المتطلبات النظرية للبناء الفني بالذات، أن نؤكد أن مشكلات التركيب الشعري لا يمكن أن يتم الفروغ منها، فقد أرانا الفصل الخاص بالبناء مشكلات أكثر عمقا.

2 - مشاكل العرض في المسرحية

تحتوي المسرحية أيضا على ما يقابل النسيج الدائري في الشعر الغنائي، فقد اختار بعض كتاب المسرح مثلا النسيج القصصي. فالمشاهد الأولى والأخيرة من المسرحية تجري أحداثها في الحقيقة الشعرية، بينما تتم المسرحية الحقيقية على مستوى خاص. ويمكن أن يتعلق الأمر في ذلك بالماضي والمستقبل أو بحاضر أو في النهاية بمكان خيالي. وقد جعل غيرهارد هاوبتمان الماضي في مسرحيته «إلغا

«Elga» معقولا على هذا المنوال. وكان قد استمد النسيج القصصي من مسرحية غريلبارتسر «الحلم حياة Der Traum ein Leben»، فترك البطل يتصور، وهو في موقف حرج، كيف سيكون مستقبله إن هو اتبع هواه. وكان غريلبارتسر نفسه قد تأثر في كتابة مسرحيته بكالدرون في مسرحيته المعروفة «الحياة حلم La vida es sueno». وفي مسرحية ستريند بيرغ (Strindbergs 1912-1849) «مسرحية حلم Traumspiel» المعروفة يشير العنوان نفسه إلى النسيج القصصي. ويتضح لنا اختيار هذا النوع من الفنية في حوار المسرحيات الغنائية القائمة على المستوى المزدوج عند هانس بفيتسنر (Pfitzner 1949-1869) في باليسترينا Palestrina أو عند شيلينغ في مونا ليزا Mona Lisa. وكان غيرهارد هاوبتمان قد جرب قبل إلغا Elga الطبقة المزدوجة في «صعود هانيل إلى السماء Hanneles Himmel-fahrt»، ففيها يقع مستوى الرؤية فوق مستوى الحقيقة الشعرية. ولكن اختيار النسيج القصصي يتطلب حل مسائل فنية أخرى. فعلى الكاتب المسرحي أن يختار الوسائل، التي يوضح عن طريقها الإنتقال إلى عالم الحلم، وأن يقرر عند أية درجة يريد أن يظهر طبيعة الحلم وما هي وسائله إلى ذلك. وتعتبر «مسرحية حلم» لستريند بيرغ من وجهة النظر الفنية من أهم المسرحيات المتعلقة بالحلم. ففيها يستطيع المخرج بالذات أن يساعد الشاعر في عمله، خاصة وأن القناع الشفاف ومصابيح الإضاءة تلعب دورا مهما في فن الإخراج الحديث. وهناك قسم من الفنية المسرحية يتوقف حقيقة على الوضع الراهن للمسرح. ولهذا فمن السهل أن يضل مؤرخ الأدب، الذي يدرس مسرحية دون أن يعرف المسرح المتصل بها.

لقد ساد في العصور الوسطى الشكل المسرحي المعروف بالمسرح الفوري SIMULTANBÜHNE، فالمشاهد، التي يحتاج إليها العرض المسرحي، تبنى كلها في الوقت نفسه بالمسرح، فيتحرك الممثلون من قسم من ساحة التمثيل (وكثيرا ما تستخدم ساحات أسواق المدن) إلى قسم آخر. وقد أصبح عرض المسرحية الدينية خلال الفترة الأخيرة من العصور الوسطى أكثر واقعية بشكل مطرد. ولا شك أننا سنخطئ في فهم النصوص، التي وصلتنا، وفي الحكم عليها إن نحن لم نفكر أيضا فيما أضيف إليها من الأشياء المجسمة.

وكان المسرح، الذي تطور من خلال المسرحية الإسبانية، من نوع آخر. وقد أصبح من المشكوك فيه في الفترة الأخيرة إلى أي حد يمكننا أن نعتبر ما يسمى بمسرح غرف الحمام BADEZELLENBÜHNE، الذي اعتبر حتى الآن الشكل المميز للمسرح الإنساني، مسرحا فعلا. ويفهم من مسرح غرف الحمام المسرح الأمامي الحيادي الخالي من الكواليس، تحده من الخلف ستائر متجاورة. وفي استطاعة الممثلين الدخول من الجانبين أو عبر الستائر (الغرف) والخروج، وهي تشكل ديارا، حين تنصب داخل البيت.

ويعتبر النقاش الحيوي السابق، الذي قام حول المسرح الشكسبيري وحول التفسير الصحيح للرسوم الباقية، وخاصة رسوم الرسام الهولاندي دي فيت (de Witt) 1611-1661، في فترة سابقة يعتبر اليوم منتهيا. كان المسرح الشكسبيري مقسما إلى ثلاثة أقسام. كان الميدان الرئيسي مساحة حيادية، يراها الجمهور من ثلاثة جوانب. وقد اتضح أن الرأي السابق القائل بأن الكواليس لم تكن موجودة فوقها، وإنما كانت هناك لوحات تبين في كل مرة أهمية هذا المسرح، كان على خطأ تماما. فقد كان المكان يتكون في كل مرة من شارع، ومن غابة، ومن قاعة أو غير ذلك، تحدده الكواليس بوضوح. وتتصل بها من الخلف خلفية المسرح (الصغيرة)، التي يتواصل التمثيل فوقها. وكان هناك مسرح أعلى يتخذ شكل شرفة ضيقة إلى حد ما. وقد اشتهر المسرح الشكسبيري، وكان له أثره بعد أن نشره الممثلون الفكاهيون الأنجليز، الذين كانوا يجوبون القارة الأوروبية.

وقد وضع القرن السابع عشر الأسس، التي يعرفها العرض المسرحي اليوم، فبنيت المسارح، أو دور العرض المسرحي، وأصبح ذلك شيئا عاديا، وصار للممثلين طبقة مهنية (وجدت الممثلات منذ القرن السابع عشر)، وجهزت المسارح بالكواليس والنشريات والمخفيات وآلات الطيران ووسائل فنية أخرى في المدن الكبيرة، ولا سيما في مسرح البلاطات، وغير ذلك، فعرفت بكل هذا تقدما مدهشا. وكان القرن السابع عشر هو الذي أبدع فيما أبدع المسرح التقليدي المعروف اليوم بالمسرحي الإيهامي أو مسرح صندوق الأعاجيب، الذي لا يشاهده الجمهور إلا من جهة واحدة، وتعني العالم، ويشارك المهندسون والرسامون بكل الوسائل في تحقيق هذا الإيهام.

لم تتحقق التوقعات، التي انتظرت من حين لآخر ووطنت النفوس عليها، وهي إحداث ثورة في المسرح عن طريق استعمال المكاسب الفنية الجديدة كالفيلم والإذاعة ومكبر الصوت، كما أن المحاولات، التي تم فيها استعمال مثل هذه الوسائل الجديدة، لم تؤد إلى نتائج مقنعة. بل يبدو أن المسرح لا تفضي به منافسة الفيلم له إلى موازاته به، وإنما تدعو إلى التفكير فيما يناسبه وفيما هو خاص به وحده. وإذا كانت المسرحية الحديثة والمسرح الحديث قد استفادا من الهاتف واستطاعا من خلال هذه الوسيلة الفنية التغلب على ما عرفه مكان العرض من انغلاق، فقد بقيت هناك مسألة أخرى. هناك فعلا تجارب مهمة مع الهاتف في المسرحية الحديثة (وخاصة عند المؤلفين الفرنسيين)، إلا أننا لا نستطيع أن نتحدث عن تأثيره العميق في تاريخ المسرحية أو المسرح.

من المعروف أن الشكل الفني، الذي يتصل بالنجاح في عرض متزامن، مع أنه يجرى خارج خشبة المسرح، قديم قدم المسرحية ذاتها. وما الهاتف ومكبر الصوت والتلفزة إلا حلول لمسائل قديمة. فليس من الممكن دائما نقل ما يحدث خارج المسرح إلى المسرح عن طريق الصوت كما فعل كالدرون وغوته في إيصال صوت الإله إليه. وهناك حل آخر لهذا الشكل الفني، الذي يعود إلى العصور القديمة، وهو ما يسمى بـ«العرض الجداري TEICHNOSKOPIE»، وهو عبارة عن مراقب يقف فوق جدار أو برج ويحدث الممثلين (والجمهور) عما يحدث في الخارج. وكثيرا ما يستخدم العرض الجداري في المسرحية الحديثة لتصوير المعارك، التي لا يمكن تمثيلها على شاشة المسرح، وغرق السفن، وما أشبه ذلك. وتستطيع الرؤى والأحلام كذلك أن تخترق حدود المسرح، وفي هذه الحالة يمكن بطبيعة الحال استحضار الأحداث القديمة أو تفسير الأمور المستقبلية. وتبقى لدينا في النهاية إمكانية تقسيم المسرح إلى قسمين وتقديم حدثين متوازيين أمام المشاهد، وهي إمكانية فنية، غالبا ما استخدمت في مسرحيات القرن العشرين. ويعود إلى العصور القديمة أيضا ما يسمى باسم «تقرير الرسول BOTENBERICHT»، وهي وسيلة فنية لبعث الحياة في أحداث قريبة العهد.

وكثيرا ما تكون المسرحية كلها استردادية أو متجهة إلى الخلف، بمعنى أن الأحداث الحاسمة فيها تكون قد وقعت، ولا تنكشف للمشاهد إلا على مهل، ولا تظهر منها المسرحية الحقيقية المعروضة إلا آثارها الأخيرة. فالحدث المعروض ليس على سبيل التقريب سوى فعل ابتدئ منذ مدة. ونسمي هذا النمط من الأعمال المسرحية بالمسرحية التحليلية Analytisches Drama. وأشهر مثل لدينا هو مسرحية الملك أوديب لسوفوكليس (496-406 ق م Sophokles). وتنتمي إليه في العصر الحديث المسرحية الرومانسية المصيرية. ويتمثل أشهر نموذج من المدرسة الطبيعية في مسرحية «الأشباح» لابسن.

ومما له دلالة في حدود المسرح الحقيقي ما يسمى بالمسرحية داخل المسرحية SPIEL IM SPIEL. ومن أشهر الأمثلة على ذلك «هاملت»، و«حلم ليلة صيف»، وهما مسرحيتان استخدمت فيهما الوسيلة الفنية نفسها لأغراض مختلفة. وتكثر المسرحية داخل المسرحية في المسرحية الإسبانية أيضا (لوبي دي فيغا: التصنع الحقيقي Lo fingido verdadero وغيرها). وقد استعمله تيك أكثر من مرة في مسرحياته الرومانسية، وسار فيها على نهج شكسبير ولوبي الإسباني.

ومن فنية المسرحية أيضا الطريقة، التي يعرف بها المؤلف المسرحي الجمهور بموقف الانطلاق. والمشاهد المستخدمة لتحقيق هذه المهمة تندرج تحت مصطلح العرض EXPOSITION، وتنتهي عادة عند اللحظة الأولى المثيرة، التي يبدأ بها التوتر في الزمن وفي مجرى الحدث على حد سواء. فهكذا يوجه الحجر، الذي يرهنه تيلهايم في «مينا فون بارنهلم Minna vonBarnhelm (لليسنغ)»، الحدث نحو مجراه. وفي مسرحية «ايميليا غالوتي Emilia Galotti (وهي لليسينغ أيضا)» يصل كل شيء مرحلة التوتر المكثف الملح منذ اللحظة، التي يجري فيها الحديث عن الزواج الذي سيتم بعد ساعات قليلة.

وكثيرا ما تحتوي المسرحيات القديمة على متحدث خاص يقدم العرض للجمهور على نحو من المقدمة. وقد ربط تيك، الذي حاول أيضا أن يحي في هذه الحالة فنيات قديمة، بين المقدمة والمسرحية في «جينوفيفا Genoveva»، وذلك عندما جعل القديس بونيفاتيوس Bonifatius يلقي المقدمة (والخاتمة). وترتبط بذلك ارتباطا كبيرا في

المسرحية القديمة تلك الممارسات المتكررة، التي تجعل الشخصيات تتحدث عند دخولها عن أوضاعها وعن حياتها أمام الجمهور. ونحن نشعر بأن مثل هذه الوسائل الفنية غير مسرحية، فظهور الراوي بصفته واسطة بين الحقيقة الشعرية والجمهور يعد ذا طبيعة قصصية نموذجية.

وحين نتحدث عن الوصف، علاوة على الوصف الذاتي، نفرق بين الوصف المباشر وغير المباشر، ويفهم من الوصف المباشر المعلومات، التي تقدمها الشخصيات الأخرى عن شخص ما. وهكذا يعرف المشاهد شيئا عن هذا الشخص مباشرة. ومن الطبيعي أن المؤلف الماهر لا يقدم في مثل هذه الحالات كل الأوصاف دفعة واحدة حتى لا تضيع منه لحظات التوتر. وكثيرا ما يصل إلى زيادة التوتر في نفس المشاهد عندما يقدم أوصافا متناقضة أو مزيفة قصدا. (لقد وصف ليسينغ بطلة مسرحيته «إميليا غالوتي» وصفا متناقضا، وكذلك فعل شيلر في «ماريا ستيوارت». أما غوته فقد استغل الفصل الأول في «إغمونت Egmont» لتقديم انعكاسات بطله في المسرحية ثلاث مرات قبل أن يظهره على الشاشة في الفصل الثاني). أما الوصف غير المباشر فيتم عندما يتعرف المشاهد على طبيعة الشخصية من خلال ما يصدر عنها من أقوال وأفعال. ويرتبط النوعان بعضهما ببعض في أغلب الأحيان، ولكن الوصف المباشر متقدم زمنيا على الوصف غير المباشر. ويستطيع الكاتب المسرحي أن يثير لدى المشاهد مشاعر خاصة، عندما يعد دخول بطله للمرة الأولى إعدادا جيدا. وهذا الأمر أكثر إلحاحا بالنسبة إلى الفيلم، فظهور عدد كبير من الممثلين وفقا لطبيعة الفيلم يحتم إبراز الشخصيات الرئيسية بما فيه الكفاية.

من واجب كل كاتب مسرحي أن يجد حلا للمشكلات الفنية المتعلقة بالعرض والوصف والدخول والخروج. فإذا لم يتوقف الأمر على ضعف المعرفة بالإمكانيات الفنية المتاحة، مما ينم تبعا لذلك عن قلة المهارة الفنية، فإن اختيار الوسائل المناسبة لن يكون مقصورا على موقف محدد في كل مرة. وقد يمكن الحل الحاسم لذلك في أسلوب العمل الفني كله. إن فنية المأساة الفرنسية الواضحة نسبيا وصرامة تقاليدها لتكشفان الأسلوب المميز لهذه المسرحية، على أن هذه الفنية لا تستطيع

طبعا أن تزعم أنها وجدت أفضل الحلول لكل نوع من أنواع المسرحية، فالرغبة في أسلوب جديد لا بد أن تؤدي إلى اعتماد فنية أخرى.

وينتمي مشكل استعمال الحديث الإنفرادي وطبيعته إلى تلك المشكلات، التي اختلفت فيها الآراء حول أساليب العصور وأساليب كتاب المسرح المختلفة. ومن المحتمل أن يكون قد أبعد عن مجال المسرحية الطبيعية مثلا لأسباب اجتماعية. وفي وسعنا أن نفرق بين أنواع مختلفة منه حسب الوظائف، التي يمكن أن يؤديها. وينفرد بالدرجة الأولى الحديث الانفرادي «الفني»، وهو يستخدم عند الضرورة حتى لا تبقى الشاشة شاغرة. وإننا لنجد أمثلة على ذلك في المأساة الفرنسية. ويستخدم الحديث الانفرادي «القصصي» لإخبار المشاهد بالأحداث، التي لا يمكن عرضها على شاشة المسرح، بينما يعبر الحديث الانفرادي «الغنائي» عن الوضع النفسي للشخصية. أما في «الحديث الانفرادي الانعكاسي» فيعبر عن الموقف، الذي ينعكس، كما تدل التسمية على ذلك، من خلال الشخصية. ويتخذ في الحديث الانفرادي «القصصي» أثناء موقف متوتر قرار، له أهميته بالنسبة إلى مجرى الحدث. وهذه الأنواع المذكورة قلما تتم من الناحية العملية بصورتها المحضة، ومع ذلك فمن السهل معرفة الوظائف الرئيسية، التي يؤديها الحديث الانفرادي. وقد اعتمد بعض كتاب المسرح على شكسبير في فنيات الحديث الانفرادي، وخاصة ذلك النوع، الذي يناجي فيه البطل نفسه أو شخصا وهميا أو شيئا مجسدا. وأشهر مثل على الحالة الأخيرة مناجاة هاملت لرأس الميت، وعلى نحو مماثل يترك شيلر بطلته «عذراء أورليانس Jungfrau von Orleans» تناجي خوذتها.

3 - مشاكل العرض القصصي

فنيات الفن القصصي مشتقة من الموقف القديم الخاص بالقص، وهو أن هناك حدثا ما يروى، وجمهورا يروى له، وقاصا يتوسط بين الاثنين. وفي وسعنا أن نجعل عن طريق عملية فنية هذا الموقف القديم مرئيا ومتناميا، وهذا يعني أن يرسل المؤلف

قاصا آخر قبل الأوان، يروي القصة على لسانه. وقد راق للقصة، والاسم نفسه يشير إلى القص القديم باعتباره ذا طابع متميز، أن تلجأ إلى هذه الوسيلة منذ القديم. ونحن نعرف هذا النوع من التنكر في قصص ديكامرون Decamerone لبوكاتشو. وظهر منذ ذلك الحين في مجموعات أخرى كثيرة (سوشر 1340-1400 Chaucer) في «حكايات كانتربري Canterbury Tales»، ومارغريت فون فالوا (Margarete von Valois 1549-1492) في «هيبتامرون Heptameron»، وجيامباتيستا بزيله (Giambattista Basile 1632-1575) في بنتمرونه "Pentameron"، وغوته «أحاديث مهاجرين ألمان»، وغير ذلك. وابتداء من مطلع القرن الثامن عشر أخذ يظهر إلى جانب ذلك تأثير ألف ليلة، التي كان غالان قد ترجمها إلى اللغة الفرنسية، إلا أن ذلك لم يقتصر على الروايات المسلسلة فقط، وإنما تعداها أيضا إلى القصص المفردة، التي اختير لها هذا الإطار. وهناك قسم كبير من أعمال تيودور ستورم الروائية وكونراد فيرديناند ماير كلها تقريبا يندرج تحت هذا النوع، وقد بلغا بالرواية الإطارية أو القصة داخل القصة حد الكمال.

وعلى كاتب القصة الإطارية أن يجعل لنفسه من خلال الجمهور الذي يقدمه، ومن خلال الشخص، الذي يتخذه قاصا، وجهة واضحة وحدودا ثابتة يقيد نفسه بها. على أن هذا التحديد، الذي ينجم عن هذه الفنية، يضع أمامه إمكانات خصبة. فعندما يترك شتورم في روايته «راكب الحصان الأبيض Schimmelreiter» مدرسا يروي القصة، تتخذ الأشياء السحرية الخارقة، التي يجب عليها روايتها وهو يحرك رأسه، إصرارا خاصا وإقناعا خاصا بصحة ما يروى. (تعتبر القصة الإطارية وسيلة فنية رائعة للإستجابة لمطلب أساسي ينتظره الجمهور من الفن القصصي، بمعنى التصديق على ما يروى. وتستثنى من ذلك «القصص الكاذبة»، التي تعرفها كل الآداب. وإذا كان لا يجوز لنا أن نصدق على ما يرد في نوع كامل من القصص، فإن المطالبة بالتصديق على ما يروى في حالات أخرى أمر لا تسامح فيه). لقد اختار كونراد فيرديناند ماير في قصته «زواج الراهب Die Hochzeit des Mönchs» دانته وجعله قاصا، فأعطى بذلك لعمله سحرا من نوع خاص، ولا سيما أنه حقق تماما الأغراض، التي رمى إليها من وراء ذلك، ولم تكن هذه المطالب قليلة.

ويمكننا في الوقت نفسه أن نعتبر القصة حلا متميزا لتلك المشكلة الفنية المتصلة بالقصة الإطارية، وهي كيفية ربط الإطار بالقصة الحقيقية. فدانته يربط شخصيات من جمهوره وما يحدث بينها بشخصيات القصة وما يروى فيها. وتتسم القصة بالسمو والروعة، ما كانا ليتحققا في أغلب الأحيان، لو أن المؤلف ظهر هو نفسه بصفته قاصا. وعندما يدع كونراد فيرديناند ماير في قصته «القديس Der Heilige» قواسا بسيطا يروي القصة، فإن سحرها الخاص يكمن بالذات في أن طبيعة «الراوي» البسيطة لا تكفي لإدراك أسباب الحوادث وخفاياها، ومن ثم يفرض على القارئ أن يتمم النقص، ويعمق المعنى بنفسه، ويستخرج الحقيقة من نفسه ويضيفها إلى ما تعبر عنه القصة.

ويكتسب الكاتب، من خلال المستمعين، الذين يشخصون في هذه القصة وأمثالها، وسيلة يؤثر بها في القارئ الحقيقي. ويستطيع هؤلاء المستمعون المشخصون أن يستطلعوا لنا الأمر ويطلعونا على الكيفية التي نتخذ من خلالها موقفنا من الحادثة المروية. ولهذا مثلا وصف ضيف العرس، الذي يروي له البحار العجوز Ancient Mariner لكولريدج قصته بأنه «الشاهد الثاني». ويمكننا فعلا مقارنة دوره بدور الجوقة في المسرحيات القديمة، التي تعبر عن مشاعرها بناء على ما يتركه الحدث فيها من انطباع. على أننا كثيرا ما نجد مثل هؤلاء المشاهدين المثاليين في القصص، التي تروى على أساس الغائب، يعايشون الأحداث في حالة من هذا القبيل. ففي قصة «ضيف غامض Unheimlicher Gast» للكاتب ا.ت.ا. هوفمان تعلن العقيدة شكها في «الجوانب الليلية للطبيعة»، وهي تجسم العقل الإنساني السليم، والقارئ يطيب له أن يساوي نفسه بهذا الإنسان الوحيد العادي بين كل المؤمنين بالخرافات. ولكنها عندما تعترف في النهاية قائلة: «هكذا يجب علي أن أومن بالأشياء التي يرفضها وجداني» ينتقل منها نوع من الحتم إلى القارئ، يجعله يأخذ ما روي بجد أو يترك له اعتباره على نحو ما.

هناك أنواع أخرى من القصة الإطارية تتمثل في خدعة الأوراق المعثور عليها أو إدعاء البحث بجهد متواصل عن وثائق مكتوبة. ولهذا يقدم ديكنس نفسه في قصته «مذكرات بيكفيك Pickwick Papers» على أنه مؤرخ يسعى بنشاط إلى الحصول

على وثائق يمكنها الاعتماد عليها. وإذا تم اختيار كتابة رواية تاريخية، فإن هناك مطالب فنية معينة تخص الموقف من القص، واللغة، والموقف الفكري وغير ذلك. وقد كان أمرا غريبا أن لا يصدق أحد من الناس ماينهولد (Meinhold 1851-1797) عندما ادعى أنه مؤلف القصة التاريخية الشهيرة «ساحرة بيرنشتاين Die Bernsteinhexe». فإلى هذا الحد كان الجمهور مقتنعا بصحة هذه القصة المزعومة التي تعود إلى القرن السابع عشر.

لقد استطاعت المدرسة الرومانسية على وجه الخصوص أن تستمد من «قصة الناشرين Herausgeberfiktion» تأثيرات معينة، وضعت في يدها وسائل النجاح عن طريق اللعب بالوهم. ففي قصة «القط مور Kater Murr» للكاتب هوفمان تختلط على الدوام أقسام من حياة القط بأقسام من حياة قائد الجوقة كرايزلر Kreisler. ويعود السبب في ذلك إلى تهاون الناشر، الذي لم يأخذ بعين الاعتبار أن القط وصف حياته على صفحات، كتب على ظهورها ما سطره كاتب مفتعل من سيرة كرايزلر. وبالمناسبة، لقد اكتفى هوفمان بالأثر الناتج عن السيرتين المختلفتين كل الاختلاف، ولكنه لم يطمح إلى إضافة الدوافع وترتيباتها بعضها مع بعض على نحو من المقابلة.

ويغلب في القصص المفردة، التي يرويها راو دوري، أن يروي الراوي الأحداث التي عاشها بنفسه، ونسمي هذا رواية على لسان المتكلم ICH-ERZAHLUNG. وتقابلها الرواية على لسان الغائب ER-ERZAHLUNG، التي لا يقف فيها المؤلف أو الراوي المزيف على مستوى الأحداث. والإمكانية الثالثة للقص هي الرواية، التي تتخذ طابع الرسائل BRIEFFORM، وتتميز بأنها تلعب فيها شخصيات كثيرة دور القاص أولا يوجد فيها، كما هو الأمر في فيرتر سوى كاتب للرسائل، والواقع أن الأمر هنا يتعلق بتعديل القصة واسنادها إلى المتكلم.

وكيفما كان الأمر فإن التغييرات فيها عميقة، وهذا ما يبرر جعلها شكلا قائما بذاته، فليس هناك راو للأحداث، يرويها بناء على معرفته لمجراها ونهايتها، وإنما يتجه فيها النظر دائما نحو الأمام. وقد أصاب من وصف الرواية القائمة على الرسائل بأنها ذات طبيعة مسرحية.

والرواية على لسان المتكلم تتطلب في حدودها الضيقة فنية معينة من المؤلف، ولكنها تمكنه في الوقت نفسه من فوائد معينة. منها التخلي هنا عن «الإحاطة العلمية» (أو معرفة كل شيء) الملحمية لصالح نظرة ثابتة كل الثبات. فعندما أعاد غوتفريد كيلر كتابة روايته «هاينريش الأخضر» على لسان المتكلم لم يوفق دائما في الحد من اتساع «الإحاطة العلمية»، التي ظهرت في النسخة الأولى على لسان الغائب وتضييقها لتتناسب مع الرواية على لسان المتكلم، وهو الشكل الذي يمكنه من الحديث فيها عن التجربة الذاتية أو المعيشة. وهناك من أراد أيضا أن ينسب إلى الرواية على لسان المتكلم شيئا من التوتر، وهذا على أساس أن القارئ يتصل مباشرة بالحقيقة الشعرية. ويقوي قبل كل شيء من التصديق الذي تخلعه القصة الإطارية على المروي. وعلى هذا السبيل تم التصديق على القصص الخيالية، ومخاطرات الرحلات، ومغامرات أمير الكذبة مونشهاوزن أو تجارب بطل إريوهون Erewhon العجيبة لساموييل باتلر (Samuel Butler 1902-1835)، وكان لها سحر غريب مضحك، لأنها قدمت على أساس أنها تجارب ذاتية.

وهناك ميل إلى قصة على لسان المتكلم حتى في الرواية، وتتوفر بكثرة في «رواية الشطار Schelmenroman»، وهي نمط لا يفنى من الروايات. ونجدها كذلك في الروايات الهزلية (عند فيلدينغ وديكنس وغيرهما). وتغلب على الرواية المتعلقة بتطور الشخصية وتكوين الشخصية (كيلر: هاينريش الأخضر، ديكنس: دافيد كوبرفيلد David Copperfield، وشتيفتر: الصيف المتأخر Nachsommer وغير ذلك). واستعملت منذ فيرتر لغوته، وخاصة عندما يتصل الأمر بالتصوير الذاتي للشخصيات، التي لها أهمية من الوجهة النفسية (بن جامان كونستان (Benjamin Constant 1830-1767): أدولف Adolphe، ولامرتين: رفائيل Raphael وغيرهما). ومن الممكن أن تظهر في الرواية مشاعر خاصة بناء على ما هناك من تناقض بين زاوية الرؤية، التي حددها القاص وبين حجم الحوادث المروية واتساعها، كما لاحظنا ذلك في قصة «القديس» لماير. وكذلك على قارئ «مولن الكبير Le grand Meaulnes لآلان فورنير (Alain-Fourniers 1914-1866) مثلا

أن يضيف شيئا من نفسه، لأن زاوية القص عند المؤلف لا تكفي لذلك. فقد كانت الأمور الغامضة المتبقية، ومنها الألغاز، مقصودة. ويبدو أن الميل إلى شكل الرواية على لسان المتكلم يعتمد على أساس أن هذا الشكل يتلاءم مع الأسلوب، الذي يختاره المؤلف، من كل النواحي.

ومن الواضح أن اختيار القاص الوهمي في القصص الإطارية ما هو إلا تطوير للموقف القصصي القديم كله، بمعنى الثالوث المتكون من الراوي والمروى والجمهور، وذلك ما يتضمنه كل عمل من الأعمال القصصية. ونطلق على علاقة الراوي بالجمهور اسم الموقف القصصي ERZÄHLHALTUNG، وفهم هذا الموقف فهما حقيقيا مهم إلى حد كبير بالنسبة إلى فهم العمل الفني. وللموقف، الذي يتخذه المؤلف عند كتابة قصته، علاقة وثيقة بمشكل الأسلوب، ولهذا سنرجع إلى الحديث عنه فيما بعد، فالأمر يتعلق هنا بالمسائل الفنية الملموسة التي تكمن في ذلك.

وهناك فروق كبيرة ممكنة في الموقف من الجمهور بوصفه جانبا من جوانب الموقف القصصي. فلكل قاص موقف من الجمهور، ويتجلى هذا الموقف حتى في المكان الذي لا يتم فيه التعبير عنه بوضوح. ولسوف يخرج عن غرضه في النهاية إن هو لم ينجح على نحو ما في شد المستمعين إليه وإثارة اهتمامهم بما يقصه عليهم. ولسنا في حاجة إلى اللجوء دائما إلى الوسائل العنيفة، التي تتميز بها الرواية المسلسلة، التي تنقطع في الموقف المتوتر وتعد القراء بالتتمة الباقية، فهذه طريقة فنية معروفة في نشر الروايات المسلسلة بالجرائد والمجلات.

وتختلف بعض أشكال الفني القصصي من حيث موقفها من الجمهور، وفي وسعنا القول بأن القاص في الروايات والقصص والأقاصيص وغيرها يجد نفسه عادة مع جمهوره على مستوى واحد. وقد سعى فن القصص البرجوازي في القرن التاسع عشر على وجه خاص إلى التقليل قدر الإمكان من البعد عن القارئ وإلى اكتساب ثقته. ونحن نعرف الخطابات الشهيرة الموجهة إلى «القارئ العزيز» والرسائل الفنية من أجل الزيادة في هذه الثقة، وكل هذا يتجلى في الأحاديث ومخاطبات القارئ أثناء القص فضلا عن مناجاته في المقدمة. وعلى نفس المنوال يتم

عزل الجماهير الكبيرة، فالقاص لا يروي قصته إلا للنفوس القليلة التي تنسجم معه. فمتشادو دي أسيس (Machado de Assis 1908-1839)، وهو أهم الروائيين البرازيليين في نهاية القرن التاسع عشر، لا يخاطب سوى عشرة قراء على انفراد من حين لآخر في أشهر رواياته «المذكرات المتأخرة لبراس كوباس Memoiras Posthumas de Braz Cubas». أما الراوي في قصة رابه «تاريخ حارة العصفور Chronik der Sperlingsgasse» فلا يسجل مذكراته في نهاية المطاف إلا لنفسه.

ويتوجه الروائي في العصر الحديث إلى جمهور معين تماما، وهذا ما تفسره لنا الأسلوبية، التي كثيرا ما نعثر عليها، وتتمثل في الميل إلى القول المأثور والتورية الأدبية. وتدل عناوين الموقف القصصي في أغلب الأحيان على الجمهور المقصود. وقد استغل في هذا المجال كل من غوته وشيلر بألمانيا عن رضى وطواعية (هايزه: فوق كل القمم Über allen Gipfeln، شبيلهاغن: (Spielhagen 1911-1829) طبائع معقدة Problematische Naturen وغيرهما).

أما في انجلترا فقد أصبحت رواية بونيان (Bunyan 1688-1628) «رحلة الحاج Pilgrim's Progress» أساسا للتكوين التربوي المشترك (ثاكرى: سوق الغرور Vanity Fair، وعناوين توماس هاردي Thomas Hardy 1928-1840) في رواياته الأولى مستمدة من شكسبير (تحت شجرة الغابة الخضراء Under the Greenwood Tree) وغراي: (Gray 1771-1716) بعيدا عن الجماهير المسعورة Far from the Madding Crowd، ولكن غراي تخلى فيما بعد عن هذه الفنية).

والموقف القصصي من الجمهور في الملحمة من نوع آخر تماما. عندما حاول غوته وشيلر أن يتبينا الفروق الجوهرية بين المسرحية والملحمة (عن الشعر الملحمي والمسرحي Über epische und dramatische Dichtung) وصفا نوع الإنشاد المسرحي بأنه «حاضر حضورا كاملا»، في حين أن الإنشاد الملحمي «ماض تام المضي». فقد قدما الشاعر الملحمي في صورة المنشد، الذي «يشرف على الحدث في تبصر هادئ»، وذلك بصفته «رجلا حكيما». فهو لا يظهر بنفسه للجمهور، وإنما ينشده الأشعار من «خلف ستار». ومن مميزات الإنشاد الملحمي حقا أن للراوي

مكانة أرقى من مكانة الجمهور، إذ أنه يتحدث إليه بوصفه منشدا وشاعرا، له قداسته، من خلاله تصل أصوات عرائس الشعر إلى الناس، وذلك بلهجة ذات فخامة معينة وأبهة، بنوع من «النشيد». ويتضح ذلك عادة من الأبيات الأولى في الملاحم، الأمر الذي صار تقليدا يخص مطلع الملاحم على الإطلاق. وهكذا تحولت الفنية القديمة إلى مثل يحتذى، فيذكر في الأبيات الأولى الموضوع الموحد (علامة على النظرة الشاملة)، ويضع القاص نفسه في المقدمة (propositie) ويحدد ارتفاع النبرة:

Monin aiede, Thea ... (Homer)
Arma virumque cano ... (Vergil)
Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
Le cortesie, l'audaci imprese ie canto ... (Ariost)
As armas e os Baroes assinalados ...
Cantando espalharei ... (Camoes)
Of Man's first disobedience ...
Sing, Heavenly Muse ... (Milton)
Sing, unsterbliche Seele, der sündigen Menschheit Erlösung ...
(Klopstock)

تغني، أيتها الربة ... (هومير)
للسلاح والرجل أغني ... (فرجيل)
للسيدات، للفرسان، للسلاح، للعشاق،
للظرافة، وللمغامرة الجريئة أغني ... (أريوستو)
الأسلحة والنبلاء المذكورون ...
منشدا سأنوه بهم ... (كامويس)
لعصيان الرجل الأول ...

غني، أيتها الربة السماوية ... (ميلتون)

تغني، أيتها الروح الخالدة، بخلاص البشرية الخاطئة ... (كلوبستوك).

والتبصر الهادى، الذي يلقي به الشاعر الملحمي نشيده مصدره الجانب الثاني من الموقف القصصي، أي من موقف الراوي من موضوعه. وقد تطورت في الملحمة بالذات خاصية أسلوبية بصفتها تعبيرا عن البعد الواسع من المرويات والنظرة الشاملة (ويمكننا الحديث هنا عن الفنية أيضا)، لانعدم أكيدا العثور عليها في القصص الأخرى، وذلك كظاهرة للإحاطة العلمية الشاملة: الإيحاء المسبق. والحقيقة أن في مقدورنا القول بأن التوتر، الذي يحتاج إليه القاص ويريد أن يثيره بالذات، ينتفي عندما نستسبق الأحداث المستقبلية. فالرواية تغدو غير جديرة بالقراءة حين نعرف نهايتها منذ البداية، وهذا النوع من الروايات لا ينتمي في الحقيقة إلى الأدب، الذي يمكن إعادة قراءته أو تتوفر الرغبة في إعادة قراءته. على أن توترات الفن القصصي ليست من النوع المحسوس المرتبط بمادة الموضوع بحيث تتأثر خاتمة القصة بناء على المعلومات المجملة. فالفحص الدقيق لفنية استباق الأحداث المستقبلية يرينا أن الذي يحدث هو أن القناع يرفع قليلا في أحد الجوانب ليتسرب منه شيء من الهواء. والنتيجة أن التوتر القائم على «كيف؟» يتحقق ويزداد حدة من خلال مجرى الأحداث. وليس من النادر أن تشمل استباقات الأحداث المستقبلية أجزاء من المراحل النهائية لا النهاية كلها، بحيث تتدرج قيادة القارئ من فقرة إلى أخرى، وأن تساهم في إقامة النظام الكلي.

وعلينا كذلك أن نعرف ما إذا كانت استباقات الأحداث المستقبلية تتصل بمجرى الأحداث أو بالمضمون أو بالحالة النفسية. فهناك حالات كثيرة يكتفي القاص فيها بالاستعدادات النفسية الخاصة بما سيحدث في المستقبل، على أن أهم وظيفة تؤديها هذه الاستباقات المستقبلية هي أنها تثير فينا إحساسا حيا بوحدة العمل الشعري وترابطه. ونحن في الحياة اليومية لا نساهم في أشياء كثيرة مساهمة نفسية كاملة، لأننا نعرف أننا لا نستطيع أن نتنبأ بالتتابع ولا بالحل. فالشخص

الذي تتعرف عليه أثناء السفر، ويحدثك عن همومه ومطامحه ومقاصده، سيختفي عنك إلى الأبد في المحطة القادمة. إن استباقات الأحداث المستقبلية هذه تؤكد في الأدب للقارئ تأكيدا تاما أن عالم كل عمل فني في تطور متنام وأن المساهمة الروحية في حياة الشخصيات وتجاربها الذاتية لها فائدتها، ثم إن لها في النهاية وظيفة جانبية تساعد على تصديق ما يروى من أحداث متتابعة.

إن لبحث استباقات الأحداث المستقبلية في عمل من الأعمال الفنية أهمية كبيرة بالنسبة إلى فهم العمل والكشف عن خفاياه. ولدينا هنا في الوقت نفسه مشكل، يتصل إطلاقا بجوهر الأدب، ولذلك فإن له خطره بالنسبة إلى الدراسة الأدبية. وكان الباحث المجري Eugen Gerlötei الذي خص هذا النوع من الدراسة بكثير من الدراسات العامة والخاصة، قد وضع لكتابه «استباق الحدث في الشعر Die Vorausdeutung in der Dichtung Chelicon, Bd. II F.I) العنوان الفرعي «بذور مذهب عن حياة الشعر Keime einer Anschauung vom Leben der Dichtung»».

سنتتبع في البداية الطرق، التي تقودنا من قضية استباق الأحداث إلى مجموعة الأسئلة المتعلقة بدراسة الزمن. يقف الشاعر الملحمي، وكذلك القاص، أساسا أمام موضوعه بصفته حدثا ماضيا. وقد اعترض أحيانا على هذا الرأي فيما يتعلق بالروايات والقصص. من المؤكد أن هناك قصصا يتم فيها إبعاد الماضي بصفته زمن القص، ويحل محله الفعل المضارع. وبذلك يصبح القارئ مشاهدا لمسرحية تعرض أمامه. على أنه لا نزاع في أن مثل هذه الكتب لا يكون لها أثرها كما ينبغي، وإنما تصبح مزعجة تماما. ويشعر المرء أن هذا النوع من الخلط بين الفن القصصي والمسرحية غير مرض، في حين أن الوثبة إلى «المضارع التاريخي» في الأوقات المناسبة تبعث الحيوية والنشاط في العمل الفني إلى حد كبير، وقد تميز كنوت هامسون (Knut Hamsun 1952-1859) في هذه الفنية.

وهناك من ناحية أخرى محاولات تسعى إلى حد ما إلى إسدال الستار على الأحداث الماضية، وذلك بجعل القصة تتحرك في تتابع زمني حقيقي، بحيث يكاد يكون هناك ترادف بين الزمن الموضوعي والزمن الشعري. وأشهر تجربة في العصر

الحاضر هي أوليسيس Ulysses لجيمس جويس، التي تستغرق قراءتها نفس الوقت الذي تستغرقه الأحداث المروية تقريبا. وقديما وقعت محاولة مماثلة، منها محاولة ألبريخت شيفر (1885-1950 Albrecht Schaeffer) في روايته «هيليانث «Helianth» أو شبيلتر (1845-1924 Spitteler) في روايته «الملازم الثاني كونراد Conrad der Leutnant». أما في الأعمال الكبيرة فإن مثل هذه المساواة الزمنية مستحيلة، لأنه لا يستطيع أي إنسان مواصلة القراءة مدة أربع وعشرين ساعة متتالية. ولسوف نبلغ أمورا مستحيلة فيما لو نحن أردنا أن نمنح بطل الرواية ليلة هادئة شريطة أن ينام القارئ أيضا ويواصل القراءة في صبيحة اليوم الموالي عندما يتناول كل منهما فطوره. والطبيعة الضالة وحدها تستطيع أن تزعم أننا كسبنا شيئا من وراء ذلك وأن تنكر أن في مثل هذا العمل تحطيما كبيرا لخاصية الوجود الفني بالذات. وما من قارئ إلا يتكيف (وعليه أن يفعل ذلك) مع العالم الخاص للعمل الفني بحيث لا يقيس المجرى الزمني للأحداث بالمجرى الموضوعي بدقة. فنحن نقتاد للمقاس الزمني، الذي يريد المؤلف أن يفرضه علينا، وهو يرغمنا عليه فعلا إن هو لم يكن متمكنا من صنعته. إننا لنسمح له -رغما عن ليسينغ- ببعض الوقت، ليستخدمه في رواية الأوضاع، وعندئذ يتوقف الزمن بالنسبة إلينا على نحو ما. لكننا نتبع المؤلف من جهة أخرى في طيرانه فوق فترات زمنية طويلة، حين يتم له تجميعها. إن فنية تصوير الزمن لتعد ميدانا صعبا، ولكنها مفيدة بالنسبة إلى دراسة الأعمال الفنية. فالقاص ليس قادرا مقتدرا تماما، ذلك أن التصوير الزمني بما له من خصوصية في عمل فني يتم فوق أرضية الوعي الإنساني بالزمن على الإطلاق. والبطل، الذي يزداد شبابا مع مرور السنوات، لا يصبح ممكنا إلا في الخرافة، التي لها من بين الأنواع القصصية الأخرى كلها إدراك للزمن أكثر حرية، ومع ذلك فليست هناك محاولات كثيرة مخلة. ففي ملحمة الظلام Nibelungenepos تتجاوز الأحداث عشرات السنين، ورغم هذا فإن القارئ لا يحس في الفقرات الأخيرة أن الأبطال قد تقدموا في السن وفقا لذلك. وقد حاول بعض الباحثين تفسير هذه المسألة تفسيرا منطقيا متفاوتا، ولاحظ أن أقوال كريمهلد Kriemhild وأفعالها في نهاية الملحمة يمكن أن تكون أقوال وأفعال امرأة متقدمة في السن على قدر كبير من الحمية. وليس هذا ممكنا بالنسبة إلى شخصية

أخرى، ومن ثم وجه اللوم إلى المؤلف، لأنه ترك جيزلهر Geselher، أخا كريمهلد، يحتفظ عبر الملحمة كلها بصفة «الشاب» دون انقطاع، ويبقى حتى في المعارك الأخيرة ذلك الشاب، الذي عرفناه سابقا. وهذا طبعا شيء آخر غير نومة هومير الصغيرة، ولذلك يتطلب الأمر دراسة التصور الزمني والتصوير الزمني في ملحمة الظلام. ولسوف يكون من الممكن أساسا أن تكون المسافة، التي يتم النظر والرواية منها، كبيرة جدا، فتقترب من وجهة الخلود sub specie aeternitatis، بحيث يصبح الامتداد الزمني عديم الأهمية ويبقى مجرد عارض خارجي. ولا يحق للنقد أن يتحرك إلا في داخل التصوير الزمني للعمل الفني، إذ هو يصبح متهما إن هو أخرج منه تفاصيل جزئية، وقاسها بمقاس زمنها الموضوعي. ويبدو في هذا المجال أن هناك قانونا خاصا بالنوع الملحمي يكشف عن نفسه في الوقت نفسه، فاشيل وأودسوس وفاسكو دي غاما لا يعرفون الشيخوخة بالنسبة إلى إحساسنا. إن النظر من خلال وجهة الخلود هذه ليبدو ميزة تتميز بها الملحمة بصورة مطلقة.

وللقاص من حيث المبدأ وتبعا للموقف القصصي القديم حريات وإمكانيات كبيرة في التصوير الزمني أكثر مما للكاتب المسرحي، فهي تبين إلى أي حد استفاد منها المؤلف في وضع عمله القصصي. فالقاص ليس ملزما، على العكس من الكاتب المسرحي، بالتتابع الصارم ولا هو في حاجة إلى أن يجعل أحداث قصته خاضعة لزمن متواصل بشكل صارم أيضا، وهو ما يجب على الكاتب المسرحي أن يفعله. ولنتخذ مثلا شهيرا لتوضيح ذلك. عندما تقترب الساعة من منتصف الليل في المشهد الثامن من الفصل الخامس من مسرحية دون كارلوس Don Carlos لشيلر، وتقترب معها اللحظة الموعودة، التي يلتقي فيها دون كارلوس بالملكة، يعقب ذلك مشهدان طويلان مهمان إلى أن يتم دخول دون كارلوس إلى غرفة الملكة في المشهد الحادي عشر، وهذا يعتبر خللا في المسرحية، لا سيما وأن الشاعر نفسه قد جعل هذين المشهدين يجريان تحت دقات الناقوس، بحيث يتعذر على المشاهد احتمال هذا التمهيد الزمني. وهناك خلل في الفصل الثاني من مسرحية لوبي دي فيغا «العلم قد يؤدي إلى التلف "El saber puede danar". يقوم كارلوس في أحد المشاهد بمبارزة صديق وهمي ليتمكن بذلك من دخول منزل ثيليا Celia. والمشهد

الثاني يؤدي إلى داخل البيت، الذي تتحدث فيها ثيليا مدة طويلة مع آخرين إلى أن تسمع المبارزة– وقد وصلت مرحلتها الأخيرة– من الخارج، ويدخل بعدها دون كارلوس. فالوقت يرجع هنا إلى الوراء، وهو ما سمح به لنفسه لوبي مرة أخرى في مسرحية «القاضي الأفضل Alcalde mayor»، حيث جعل الساعة العاشرة تدق مرتين.

وإذا كان ستيرن قد ترك في روايته «ترستام شاندي» إحدى شخصياته تدق الباب، ولم يسمح لها بالدخول إلا بعد فصول، فإن في مقدوره أن يسمح لنفسه بحرية القص هذه. ذلك أنه يستخرج (وهو الأول في تاريخ الرواية) أغرب التأثيرات حين يوقع بين الزمن الموضوعي لعالمه القصصي وبين الزمن الذاتي لحياة شخصياته، والزمن الشخصي للقارئ، والترتيب الزمني في النهاية، الذي يقف فيه بصفته قاصا (وثمة هنا أيضا اختلاف بين تريستام شاندي ولورانس ستيرن) بصورة مقصودة. ويتميز الموقف القصصي لسيترين بخواتم من هذا النوع ينهي بها فصوله:

Imagine to yourself, -but this had better begin a new chapter (2,8); what business Stevinus had in this affair-, is the greatest problem of all: -It shall be selved-, but not in the next chapter (2,10).

– تصور لنفسك، – ولكنه كان من الأفضل أن يبدأ هذا بفصل جديد (2، 8)، وما هو عمل سيتيفينوس في هذه القضية –هو أكبر المشاكل كلها: ستحل المسألة، - ولكن ليس في الفصل القادم (2، 10).

ومن خصائص سترن أن يتوقف عن رواية القصة أو عن حديث مباشر من أجل فكرة ما أو شرح أو غيرهما، ليستأنف القص بعد حين من نفس المكان. وفيما مثل على ذلك من «الرحلة العاطفية Sentimental Journey

Pray, Madame, said I, have the goodness to tell me which way I must turn to go to the Opera comique: - Most willinglv, Monsieur, said she, laying aside her work -

I had given a cast with my eye into half a dozen shops as I came along in search of a face not likely to be disordered by such an interruption; till, at last, this hitting my fancy, I had walked in.

She was working a pair of ruffles as she sat in a low chair on the far side of the shop facing the door -

- Très volontiers; most willi. gly, said she, laying her work down upon a chair next her, and rising up ...

قلت: أرجوك، يا سيدتي، تفضلي بإخباري في أي شارع يجب علي أن أنعطف لأذهب إلى دار الأبرا الهازلة -

قالت بكل سرور، يا سيدي، واضعة عملها جانبا -

ونظرت إلى مجموعة من الدكاكين، كنت قد سرت بقربها أبحث عن وجه لا يظهر عليه أنه يضطرب لمثل هذا النوع من مقاطعة الحديث، إلى أن تغلبت في النهاية على رغبتي، ومضيت إلى الداخل.

كانت تعمل بخيطين، وهي جالسة فوق كرسي منخفض في الجهة البعيدة من الدكان مقابل الباب -

قالت: بكل سرور، سيدي، ووضعت عملها على كرسي قريب منها، ونهضت ...

بهذا النوع نصف الهزلي يصور ستيرن للقارئ الزمن في القصة (مثلا، تريستام شاندي، 2، 19)، وكان فيلدينغ قد فعل ذلك قبله في «توم جونس Tom Jones» وبعده ديكنس ورابه وتوماس مان (Thomas Mann 1955-1875) وغيرهم. وإذا ظهر إرجاع الزمن قصد تناول خيط آخر من الحدث عيبا في المسرحية، ففي وسعنا أن نبرز عند كل خطوة حالات، يضع فيها القاص، وله الحق في ذلك كل الحق، الحدث نفسه في صفين أو أكثر من الأزمنة (سمولي (Smollett 1771-1721) «هامفري كلينكر Humphrey Clinker»» وهانري جيمس (Henry James 1916-1843) ويوزف كونراد (Joseph Conrad 1924-1857) وغيرهم، وقد أصبح هذا المفهوم

الفني بالنسبة إليهم من أهم الخصائص الأسلوبية). كان تيك قد جعل، في قصته «صديق الطبيعة Naturfreund» من مجموعة «ريش النعامة»، أحداث عدة أيام تنعكس على نحو ساخر في رسائل البطلين الرئيسيين، التي كتبت في الوقت نفسه، بصورة مستمرة.

وتجد حرية القاص تعبيرها في أغلب الأحيان في قلبه للترتيب الزمني. وقد استعمل هذا النوع من الفنية في الرواية بالعصور القديمة، فكانت تبدأ عند موقف متوتر، ثم تتكشف الخيوط التي تعود بها إلى الوراء. ففي رواية هيليودور (3 ب م) «الرحلات الإثيوبية Aithiopika»» وهي عمل فني، أثر في تاريخ الرواية الغربية تأثيرا عميقا، فنية ترصيص للأحداث الجارية والأحداث السابقة بطريقة بالغة الروعة. فالماضي لا يتضح لنا إلا في نهاية الكتاب الخامس، أي في وسط الرواية، ومع ذلك فإن القصة لا تتجه دائما إلى هدفها المحدد. وقد قدم جان بول في كتابه «المدرسة التجهيزية لعلم الجمال Vorschule der Ästhetik « تحت عنوان «قواعد وإيماءات لكتاب الرواية Regeln und Winke für Romanschreiber« النصيحة التالية: «لا تحيطوا مهد أبطالكم بكل قرائنكم .. فنحن نريد أن نرى البطل مرفوعا عدة أقدام. وبعدئذ يمكنكم أن تأخذوا تذكاريات من غرف الأطفال، فليس الأثر التذكاري هو الذي يجعل الرجل ذا أهمية، وإنما الرجل هو الذي يعطي للأثر التذكاري أهميته ..» وتستفيد الملحمة كذلك من فنية إرجاع الأحداث زمنيا إلى حد كبير، ويكفينا أن نعيد إلى الأذهان ملحمة الأديسة أو اللوزياديين، فالأحداث فيها لا تذكر، رغم أنها سابقة زمنيا، إلا في وقت متأخر، ومع ذلك تحتفظ بنفس الكثافة والنفاذ، لأن طريقة السرد فيها (بصفتها قصة) هي نفسها. ومثل هذا لا يجوز للكاتب المسرحي فعله على الإطلاق. وعندما نغض النظر عن تلك الحالات، التي تتخذ شكل حلم وما أشبه ذلك، ويقدم فيها الماضي مباشرة بوصفه حدثا مسرحيا، فإن بعث الماضي في المسرحية يتطلب تغيير شكل العرض، فالماضي لا يقدم أبدا عن طريق العرض المسرحي، وإنما يقدم عن طريق التقرير (القصصي) أو أي نوع آخر من أنواع التبليغ، وعلى أية حال، فإنه لا يبعث إلى الحياة إلا بواسطة الكلمة القصصية.

وتبدو القصة أقرب أشكال الفن القصصي إلى المسرحية، ولذلك عندما تبدأ من لحظة معينة وتسير في الاتجاه المستقيم على أية حال. ففي قصة كلايست «زلزال في شيلي Erdbeben in Chili»، تقودنا الجملة الأولى إلى الحاضر المروي. أما الأحداث السابقة كلها فتبدأ روايتها من الجملة الثانية بصيغة الماضي الأتم أولا (ثم تنقل إلى صيغة الماضي)، إلى أن تلحق التتمة الحرفية بالجملة الأولى، فيبدأ الحدث عندئذ في الإسراع إلى الأمام بشكل كبير. ولكن «المركيزة فون أو Marquise von O.» أكثر فنية، لأن كلايست دفع الجملة الأولى إلى مسافة بعيدة من مسار الحدث. ويعود مرة أخرى لرواية الأحداث السابقة في تقرير موجز، وبعد هذا تبدأ القصة الحقيقية، التي تروي، على العكس من الأحداث السابقة للقصة، إنطلاقا من موقف قريب من الوقائع، ويستغرق القص أكثر من نصف القصة حتى يتم الوصول إلى موقف الجملة الأولى. التي تمثل إلى حد ما نقطة هدوء الريح في نواة الإعصار.

إن حرية القاص في معالجة الزمن ترتبط ارتباطا شديدا بنظرته المتسعة وبما له من «إحاطة علمية». والإحاطة العلمية ليست طبعا سمة يملكها كل قاص. فعندما يختار ك.ف. ماير قواسا بسيطا ويتخذه قاصا، فهو يتخلى بذلك عن وعي عن الإحاطة العلمية ويستمد تأثيرات خاصة من هذه المحدودية في الوعي بالذات.

ويظهر لنا بهذا مشكل، استحوذ على اهتمام الباحثين في السنوات الأخيرة بصورة مطردة، هو مشكل المنظور في الفن القصصي. وقد بدا مدة لحظة كما لو أنه قد تم العثور، في وحدة المنظور، قياسا على وحدات الزمان والمكان والحدث في المسرحية، على وحدة قصصية. (والمسرحية لا تخلو أيضا من «منظور»). وذلك بالمعنى الخارجي. فمنظور المشاهد في العصور الوسطى، الذي يحيط بالمسرح الفوري، يختلف عن منظور المشاهد الحديثة، الذي حدد منظوره بتحديد مكان الجلوس. على أن هناك منظورا بمعنى أعمق يتصل بالطريقة التي يظهر بها الأسلوب المراد. فعلى المنظور المختار تتوقف طبيعة المشاهد، التي يختارها الكاتب المسرحي من قصته ويقدمها للعرض. فحين يعرض راسين مثلا الجو النفسي

لشخصياته وصراعاتها ومواقفها ونزاعاتها، وحين يفضل كورناي على العكس من ذلك عرض المشاهد الملينة بالأعمال والمواقف الحاسمة، التي تقع في أماكن التجمعات البشرية، وهو يدفع عادة الجماهير العريضة إلى الحضور، فإن ذلك يكشف عن إختلاف عميق بينهما من حيث المنظور الداخلي. ويمكننا ملاحظة مثل هذه الإختلافات بسهولة في المسرحيات، التي يقترب بعضها من بعض من حيث الموضوع.

تعود لفظة المنظور أصلا إلى الرسم، ولسوف يزعجنا على العموم أن يلجأ الرسام إلى الخلط بين منظورات كثيرة. وذلك لا يعني أنه من الضروري أن تكون اللوحة تابعة لمنظورات رياضية، يمكن أن تكون لها خصوصيتها كما أن للعين الإنسانية خصوصيتها. إن الإنسان على بعد خمسين مترا يبدو لنا أكبر مما هو عليه منظورا في واقع الأمر. وهناك تلك الحالة الحدودية، التي اختلفت حولها الآراء، وتتمثل في المنظر الطبيعي، الذي جعل له الرسام روبنس (Rubens 1640-1577) ظلين (بمعنى وجود نبعين ضوئيين مختلفين). وكان غوته قد عبر في حديث له مع إيكرمان (بتاريخ 18 أبريل 1827) عما يعتلج في نفسه حول جوهر الفن بمناسبة هذه اللوحة.

وقد ألحت المدرسة الانطباعية على ضرورة المنظور الموحد، وعلى اختيار زاوية نظر ثابتة. وسوف يكون من النتائج المنطقية للمدرسة الطبيعية لو تمت المطالبة أيضا بأن تحقق القصة أيضا هذا المنظور الموحد، وأن تتم روايتها من هذه الزاوية على الدوام. إلا أن نظرية أحادية من هذا النمط تفقد علاقتها بالفن. ذلك أن الفن، في روائعه الفنية بالذات، له شأن آخر. فقد أظهرت الدراسات المتعلقة بديكنس وتولستوى (Tolstoi 1910-1828) ودوستوييفسكي (Dostojewski 1881-1821) وغيرهم أن المؤلفين لا يراعون الموقف المتخذ مثل موقف الإحاطة العلمية، والموقف المقتصر على الخارج لا غير أو الموقف المتصل بالإحاطة العلمية الجزئية وكذلك الموقف الذي يعطي للشخصيات. قد تكون السيادة لمنظورها، إلا أنه من الممكن أساسا أن تتخذ المواقف المختلفة في قصة تروى بضمير الغائب. وسيكون ثمة خلل

فني فيما لو غير منظور ثابت في داخل الجملة أو الفقرة بدون مبرر. ولنمثل لذلك نفترض أن قاصا اختار موقفا عند مجموعة من الناس، تراقب راكبا من بعيد «فهم يرون كيف اقترب ببطء من فلاح يحرث الأرض، وسأله خجلا وبصوت هادئ ما إذاكان في استطاعته العثور على مسكن لديه لبضعة أيام. والظاهر أن الفلاح قد رفض، لأن الراكب أدار حصانه بعد تردد، ثم واصل طريقه». فإذا تم اختيار الموقف من الخارج، أي اختيار موقف المراقب من مكان بعيد، فإنه سيكون من الخطأ المنظوري أن يزعم القاص فجأة معرفة الكلمات، التي نطقا بها بصوت خفيض، بمعنى كأنه يثب قريبا منهما، ثم يعود إلى الموقع الذي كان ينظر منه قبل ذلك.

لا تزال هناك حاجة إلى القيام بعدد واف من الدراسات المتصلة بالمنظور، سواء كان ذلك بالنسبة إلى عمل فني أو إلى شاعر أو إلى شخصية من الشخصيات أو بالنسبة إلى أشياء أخرى. فموقف الإحاطة العلمية، فيما يبدو، مناسب للفن الملحمي، كما تدل على ذلك مناداة الربة الملهمة. أما القصة فتختار موقف المتأمل من الخارج، وهي في منظورها أكثر وحدة وترتيبا من الرواية.

وفي وسع الشاعر الملحمي أن يحدث تأثيرات مهمة عن طريق الاستعمال الذكي لتغيرات المنظور. ومن الفنيات المحببة عند القصاصين المحدثين (ويستعملها كتاب القصة أيضا) أن يرفعوا الشخصيات عن محيطها، وذلك بأن يجعلوها لا ترى إلا من الخارج وبشكل واضح، في حين تقدم الشخصيات الأخرى من منظور الإحاطة العلمية. وبذلك يتغير الوضع، ويلحق بتلك الشخصية المفردة شيء غامض غير معقول، يشد انتباه القارئ بصورة مستمرة، إلا أنه يطلب منه في الوقت نفسه أن يغوص في الأعماق. ومثلنا على ذلك الشخصية النسوية الرئيسية ايرينه في قصة «خرافة فورسيت Forsyte-Saga» لغالسوورثي (Galsworthy 1933-1867)، فهي لا ترى، في القسم الأول على الأقل، إلا من خلال عيون الشخصيات الأخرى بحيث تكتسب، بناء على اختلاف الآراء فيها والأحكام عليها اختلافا كبيرا، شيئا شيطانيا غامضا، فتبدو كائنا غريبا في عالم أهالي فورسيت، الذين هم في غاية الوضوح ويتضح لنا من خلال كلمة قالها غالسوورثي إلى أي حد كان المؤلف متحكما في

المنظورات المختلفة: «إن شخصية ايرينه، التي لا تستطيع، كما يلاحظ القارئ ذلك، أن تكون حاضرة إلا عن طريق مشاعر الآخرين تقريبا، إنما هي تجسيد لجمال محير، يؤثر في عالم الملكية». وقد استخدم لودفيغ توغل (Ludwing 1972-1889) Tügel فنية مشابهة بالنسبة إلى «المرأة الشابة» في قصته «البحيرة ذات الذراعين الطويلتين Die See mit ihren langen Armen».

ونجد في «ضوء الشمس Sonnenschein» لشتورم استعمالا آخر، ففيها ترى الشخصيات كلها من الخارج، وهذا يؤدي بنا إلى الاستعمالات، التي يحبها شتورم «وبدا كما لو أن ...»، و«تعبيرا عن ...». ولا نعرف من الداخل إلا الحفيد، وذلك باعتباره مراقبا لا غير حتى إننا لا نكسب من الناحية الفنية شيئا عن طريق إبرازه هذا، وهو عبارة عن إشارة إلى أن الحفيد يماثل القاص (والمؤلف). لقد تحدث شتورم في ذكريات طفولته عن الوقائع، التي جعلها مادة لقصته. وإذا كان «قد تحدث عن نفسه بضمير الغائب»، فقد حدث ذلك «لأنه كان في حاجة إلى ملء ثغرات التجربة عن طريق الخيال»، كما اعترف شتورم بذلك في سياق آخر (ورقه خضراء Ein grünes Blatt).

ولنوضح الآن من خلال مثل آخر ما يحققه الاستعمال البارع للمنظورات. فلنفترض أن قاصا يريد أن يصف شارعا في مدينة كبيرة بما فيه من ازدحام الناس وحركة المرور وواجهات مضاءة مغرية وغير ذلك، وهو يرغب في تصوير هذا المكان على نحو ما. ففي إمكانه أن يفعل ذلك بصفته قاصا من منظور «الإحاطة العلمية»، فينشأ عن التصوير الكامل وصف ذو قيمة رفيعة كما عرفناه عند إيمرمان في «مونشهاوزن». فالأمر يتعلق هنا بمكانين لهما أهمية دائمة بالنسبة إلى الرواية، ووضع إفراد الوصف على حدة يبدو مبررا تماما. فمن السهل فيما يتصل بوصف مدينة كبيرة أن لا تكون هذه الأهمية الخاصة وأن لا يكون هذا الإبراز وهذه السكونية مما يتناسب مع الأهداف التي يرمي إليها القاص. إن حل هذه القضية من منظور الإحاطة العلمية سيكون صعبا. ومن المرجح أن تكون مقارنة النتيجة بأول وصف لمدينة كبيرة، يوجد في اللغة الألمانية (رسالة ليشتنبيرغ 1742-1799

Lichtenberg المرسلة من كيو Kew بتاريخ 10 يناير 1775 المتضمنة لوصف مدينة لندن)، قليلة الأهمية بالنسبة إلى الوصف الحديث. ولوصف ليشتنبيرغ حيوية كبيرة، لأنه روي من منظور معين لسائح أجنبي. وهكذا سيكون وصفنا المراد لمدينة كبيرة أكثر حيوية ونفاذا إذا ما تنازل القاص عن إحاطته العلمية ونقل المنظور إلى شخصية أو إلى أجنبي أو إلى جائع أو إلى رجل أصبح ثريا فجأة أو أية شخصية من الشخصيات، التي يؤثر فيها المكان. وسنكسب شيئا آخر أيضا له أهمية لا يستهان بها بالنسبة إلى القصة، وهو تعدد الطبقات. فإذا لم يختر البطل الرئيسي -الذي سيلفت الأنظار كلها إليه- بصفته شخصية، ظهر المكان خلف الإنطباعات «الشخصية» بكل خصوصياته، وذلك، كما سبق أن افترضنا، يهم القاص.

ويمكن أن يكون الأمر مشابها بالنسبة إلى الأحداث، فعن طريق تحويل المنظور إلى شخصية ثانوية يساعد على اكتساب الطبقات، في حين أن نقل المنظور إلى البطل الرئيسي بالمقابل (أو اختيار موقف الإحاطة العلمية) لا يؤدي إلا إلى تأثيرات سطحية (ينظر «الآنسة سيكودري» للكاتب ا.ت.ا. هوفمان. وقد وفق كونراد فيرديناند ماير إلى صورة فنية رائعة حين لم يصور «أرجل في النار Füsse im Feuer» من منظور الرجل النبيل، وهو البطل الرئيسي، وإنما من منظور «الموضوع»، منظور الراكب. وكثيرا ما تستعمل هذه الفنية في القصة، التي تروى بضمير المتكلم، كما هو واضح. ولنذكر مثلا حديثا، تتوفر فيه كل خصائصها، وهو قصة «ديونيزوس المتجمد Gefrorener Dionysos» لشتيفان أندرس (1906-1970 Stefan Andres)·

إن دراسة المنظور لتعدنا بنتائج مهمة، وليس ذلك بالنسبة إلى العمل الفني المفرد فقط، وإنما بالنسبة إلى اللغة القصصية على الإطلاق وإلى الأنواع القصصية.

كان اهتمام الناقد كايزر منصبا على جانبين، الجانب التحليلي فيما يتصل بالمحتوى والشعل والأشكال اللغوية، والجانب التركيبي فيما يتصل بالقيمة الفنية والأسلوب والنوع الأدبي، فالشعر عنده يقف مع تاريخ الأدب على صعيد واحد ويعد قضية جوهرية في علم الأدب. كل ذلك يعرضه المؤلف بطريقة بارعة وأسلوب أنيق.

الأستاذ أبو العيد دودو من مواليد 1934 بدوار تمنجر - قرية صغيرة في بلدية العنصر - ولاية جيجل.

وقد شارك في عدة ملتقيات ومؤتمرات في الجزائر وفي بعض البلدان العربية، كما قام بعدة رحلات في الوطن العربي وبعض البلدان الأوربية والأسيوية، من بينها الإتحاد السوفياتي السابق والصين الشعبية. وكتب القصة والمسرحية والدراسة النقدية والدراسة المقارنة وقصيدة النثر، ومارس الترجمة إلى العربية من أكثر من لغة، كما ترجم إلى الألمانية بعض قصصه وبعض المقطوعات الشعرية للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة، نشرت في المجلات والمجموعات القصصية المترجمة من لغات عديدة إلى الألمانية.

للدكتور أبو العيه أودو مؤلفات عديدة أهما :

- من أعماق الجزائر	- جزائريات
- صور سلوكية	- شاعر وقصيدة
- بحيرة الزيتون	- القصص النمساوي
- دار الثلاث	- مذكرات بفايفر
- الطريق الفضي	- حديقة الحب
- الطعام والعيون	- مسرحية بادن
- كتب وشخصيات	- كتاب الطريق والفضيلة للاوتسي
- دراسات أدبية مقارنة	- ما هي العولمة لأريش بك
- هاملت وعطيل	- مختارات شعرية ونثرية لغوته

ردمك : 8-09-906-9961